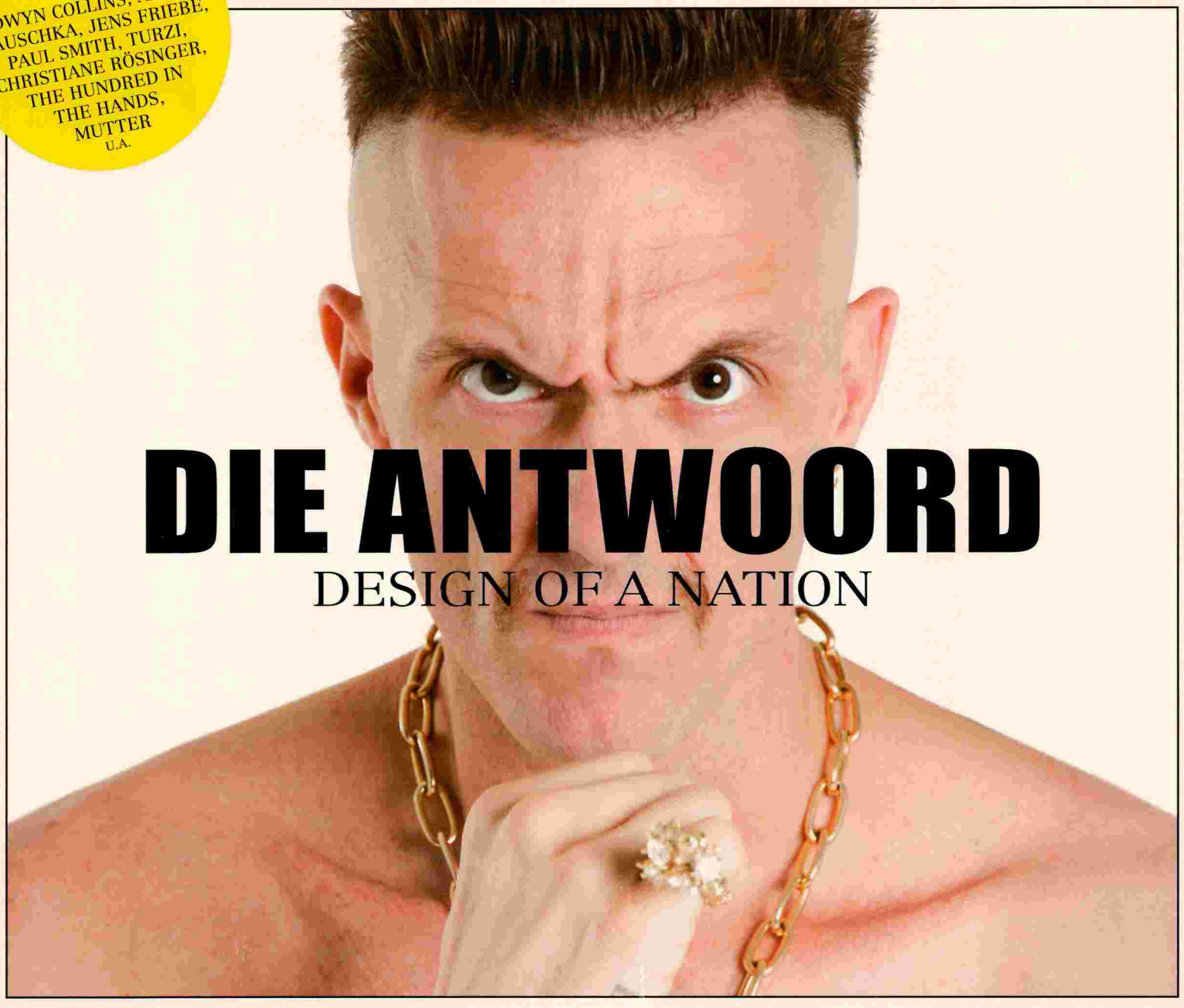
spex

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

4 199151 605502 06

#329 NOV/DEZ 2010
5,50 EUR
Österreich 6,30 EUR BeNeLux 6,50 EUR
Italien/Spanien 7,45 EUR Schweiz 11,00 SFR
Postvertriebsstück Gebühr bezahlt G6952

CD IM HEFT
15 TRACKS – 57 MINUTEN
OWYN COLLINS, ANIKA, AUSCHKA, JENS FRIEBE, PAUL SMITH, TURZI, CHRISTIANE RÖSINGER, THE HUNDRED IN THE HANDS, MUTTER U.A.



DIE ANTWOORD

DESIGN OF A NATION

MUSIK: DEERHUNTER / ANTONY AND THE JOHNSONS
SPECIAL: DIGITALE EVOLUTION FILM – INTERVIEWS MIT ALEXANDER KLUGE, HARMONY KORINE U.A.
KUNST: JOSEPH KOSUTH LITERATUR: RAFAEL HORZON

CAMPER

EXTRAORDINARY CRAFTS

CREATIVE QUALITY & QUALITY EXECUTION

PEU PISTA

P87 Cushioning System. Waterproof.

Shop online at camper.com

INHALT

Spex #329 November/Dezember 2010

Cover 1: NINJA *von Die Antwoord*
Cover 2: YO-LANDI VI$$ER *von Die Antwoord*
fotografiert von Yves Borgwardt

NEUE MUSIK

S.012 **ANIKA** *Text: Max Dax*

S.014 **TOKIMONSTA** *Text: Tim Caspar Boehme*

S.016 **DEERHUNTER** *Text: Sebastian Hammelehle*

S.022 **KILLL** *Text: Dominikus Müller*

S.024 **SPEX-VORSPIEL: ANTONY HEGARTY** *Interview: Max Dax und Oskar Piegsa*

S.028 **SPEX-GESPRÄCH: EDWYN COLLINS** *Interview: Max Dax*

DIE GROSSEN GESCHICHTEN

S.032 **TITEL: DIE ANTWOORD**
Text: Jan Kedves

Sie geben dem verslumten weißen Südafrikaner weltweit ein Gesicht und verkaufen dem Westen raffiniert seinen eigenen Junk zurück: Die Antwoord aus Kapstadt sind mit ihrem Mix aus Eurodance und Hiphop der signifikanteste Pop-Neuzugang des Jahres. Peaches, Aphex Twin und David Lynch sind Fans. Jan Kedves hat Ninja und Yo-Landi Vi$$er getroffen – und ihr Manager stand daneben.

S.040 **SPECIAL: DIGITALE EVOLUTION FILM INTERVIEWS MIT ALEXANDER KLUGE, HARMONY KORINE, GARETH EDWARDS** U.A.
Interviews: Philipp Ekardt, Ralf Krämer, Oskar Piegsa, Wibke Wetzker

Die Spex-Reihe »Digitale Evolution« befasste sich bislang vor allem mit Musik und Kunst, diesmal geht es um die Digitalisierung des Kinos – im Gespräch mit DVD-Fan Alexander Kluge, in einer Round-Table-Diskussion zu den Themen Filmvertrieb und illegale Downloadpraxis, sowie in einem Tête-à-tête zwischen »Kids«-Autor Harmony Korine und »Monsters«-Regisseur Gareth Edwards.

S.054 **MODE: SALON DES CRÉATEURS**
Im Dunkeln ist gut funkeln: Das Glitzern der aktuellen Mode lockt Nebel, Schönheit und allerlei Gekreuch

S.064 **MODE-INTERVIEW: M/M (Paris)**
Interview: Jan Kedves

In der Welt der Art Directoren gelten sie als Stars, ihre Kampagnen für Balenciaga, Jil Sander und Yohji Yamamoto sind legendär. Anlässlich der Modefotografie-Ausstellung »Not in Fashion« im Frankfurter MMK, in der sie ein Best-of ihrer Arbeit zeigen, sprechen M/M (Paris) über das Unbewusste von Fotografien, den Sex von Björk und die Logos von Chanel und Yves Saint Laurent

»»»

MODE

S.072 **THE GENTLEWOMAN / VESTOJ / INDUSTRIE / TEXTE ZUR KUNST**
Katrin Kruse blättert sich durch neue, teils vielversprechende, teils nur ambitionierte Modemagazine

KUNST

S.076 **JOSEPH KOSUTH**
Der legendäre Vordenker der Concept Art spricht mit Max Dax in Rom über Stuttgart21, größenwahnsinnige Architekten und die Postmoderne im Allgemeinen

S.086 **THE ENCYCLOPEDIA OF FICTIONAL ARTISTS**
Thomas Hübener über Koen Brams' Lexikon literarischer Künstlerfiguren und den magischen Austausch zwischen Pinsel und Leben

LITERATUR

S.090 **RAFAEL HORZON**
Sein ›Weißes Buch‹ ist ein literarischer Coup – Wiebke Porombka ist mit dem Regalbauer und Hochstapler auf der Torstraße spazieren gegangen

S.096 **ALTERNATIVE MANGA**
Zum japanischen Mainstream-Comic gibt es auch eine Gegenbewegung: Stefan Pannor über den erstmals auf Englisch erschienenen Sammelband »AX«

FILM

S.100 **CARLOS – DER SCHAKAL**
Der Terrorist als Popstar: Esther Buss schreibt über Olivier Assayas' Fünfeinhalb-Stunden-Epos, Tomasso Schultze hat mit dem Regisseur gesprochen

S.106 **DER KARSKI-BERICHT**
Der Holocaust konnte nicht verhindert werden, weil ihn außer den Nazis niemand für möglich hielt: Klaus Theweleit über Claude Lanzmanns schockierenden neuen Film

POP BRIEFING

S.112 **DISKUSSIONEN**
Die sechste Folge des mehrstimmigen Spex-Plattenkritikformats mit Mutter (Platte der Ausgabe), anbb, Baths, Big Boi, Bill Wells & Stefan Schneider, Chromeo, Classless Kulla & Istari Lasterfahrer, Jens Friebe, »F<k Dance Let's Art«, »G.I. Disco«, Harmonious Thelonious, Hauschka, Moebius & Beerbohm, Of Montreal, Oval, Patrice, Sam Prekop, Christiane Rösinger, Laetitia Sadier, Paul Smith, Mim Suleiman, The Ghost Of A Saber Tooth Tiger, The Hundred In The Hands, Turzi*

SPECIAL

S.134 **ALEXANDER KLUGE & GERHARD RICHTER**
Der Autor und der Maler, beide berühmt, beide geboren 1932: Wir drucken sieben Kalendertage aus »Dezember«, dem gemeinsamen Buch von Alexander Kluge und Gerhard Richter, die zu Silvester 2009 im verschneiten Engadin einen gemeinsamen Assoziationsstrom aus Text und Bild verabredeten.

S.132 **SPEX PRÄSENTIERT(E)**
»Life is Live #3. Body Language. What's queer about queer pop?«, Elevate Festival, Elektroakustischer Salon, Mutter, The Pyramids, Tricky, Christy & Emily u.a. Nachbericht zu Arto Lindsays Auftritt Anfang September in Berlin

S.144 **REAKTIONEN**

S.146 **SPEX VOR 17 JAHREN**
Christoph Gurk beschreibt den Platz von Max Müller (Mutter) in der Welt

S.006 **EDITORIAL**

S.008 **IMPRESSUM**

DIE WÄSCHEREI | HAMBURG
MOMENT & FETTE BEUTE | BERLIN
MEN SPORTS | KÖLN
STOFFWECHSEL | DRESDEN
LUDWIG BECK, G-FASHION & JEANS KALTENBACH | MÜNCHEN
CONLEYS.DE, HERRENAUSSTATTER.DE | ONLINE

WWW.FIRETRAP.COM

Firetrap™

EDITORIAL

Die Spex-Redaktion im Moment vor ihrer Neuformatierung: Mario Koell, Jan Kedves, Wibke Wetzker, Martin Hossbach, Max Dax, Walter Wacht (v.l.n.r.), Patrick Klose (sitzend), Berlin 2010 *(Foto: Anne Waak)*

Tag eintausenddreihundertdreiundneunzig

Um Punkt 8:54 Uhr in der Früh vibrierte V2 Schneiders Blackberry Curve, der immer noch aussah wie ein Ladyshaver. Am anderen Ende der Leitung: Willy, der Buchantiquar. Die sechs Machiavellis seien geliefert worden – »Der Fürst«, das Abschiedsgeschenk an die Redaktion, gerade noch rechtzeitig. Denn am Abend würde er, V2, gemeinsam mit Ol' Dirty Hossbach den CNL 450 Georg Elser nach Paris Est besteigen, 19:58 Uhr ab Südkreuz, Ankunft 9:23 Uhr. Nur weg von hier, was zugleich bedeutete: hin zu neuen Ufern.

Er ging in die Küche, drehte endlos an seinem iPod, bis er unter ›J‹ auf Japanische Kampfhörspiele stieß, »Deutschland von vorne«, und den Trio-Klassiker »Kummer« anklickte. Lautstärke durchdrang alles. »Help me baby / Is it really so hard to understand / Help me baby / Is it really the Ende?« Dann braute er sich einen Arabica. Die tiefstehende Morgensonne wärmte den Raum, der Kaffeeduft erfüllte die Luft. Und natürlich legte sich, Morgentau gleich, eine unabschüttelbare Melancholie auf seine Schultern. Der Stapel der ungeöffneten Post des Vortages lag auf dem alten Küchentisch aus Kirschholz. Er riss ein gut in der Hand liegendes Päckchen vom Suhrkamp Verlag auf, darin sich Band 2520 der Edition befand: Giorgio Agamben, »Herrschaft und Herrlichkeit« – aus dem Italienischen ins Deutsche übertragen von Andreas Hiepko –, und er begann gedankenverloren in ihm zu blättern.

Auf Seite 34 stieß er auf eine bemerkenswerte Feststellung: »Ich habe keine Gewißheit, ob jene tatsächlich einen Fehler begangen haben. Vieles nämlich folgt einer Ökonomie, über die man viel wissen muß, wenn man über die Handlungsweise anderer angemessen urteilen möchte.« Er begann seinen Koffer zu packen, nur die ihm liebsten Dinge nahm er mit: ein Scopa-Kartenspiel der Marke Dal Negro; die Autobiografie Claude Lanzmanns; einen zweiten Anzug, identisch mit dem dunkelblauen Nadelstreifenanzug von Dior Homme, den er heute, an diesem besonderen Tag, anzuziehen beschlossen hatte; eine aufklappbare Landkarte der Insel Korsika; zwei Flaschen preiswerten Champagners; seinen Glücksstein; einen Stapel Erinnerungsfotos; das »Buch der Unruhe« von Pessoa; ein Moleskine-Notizbuch im Format DIN-A 5 (unliniert); drei Stabilo-Stifte, schwarz.

Abermals vibrierte das Telefon. Am anderen Ende der Leitung: Die Vergangenheit, die sich besorgt zeigte über die Zukunft. V2 Schneider brachte alle Argumente zur Sprache: Warum sollte uns das Morgen Angst bereiten? Angst sei schließlich ein schlechter Ratgeber. Die Zukunft sei ohnehin vorbestimmt, wir könnten sie nur kommentieren. Und überhaupt: Bedauern tat er für den Moment einzig den Umstand, dass er das gemeinsame Konzert von Ruin mit dem Solistenensemble Kaleidoskop und Attila Csihar im Berghain verpassen würde. Denn Martin Eder, der Kopf von Ruin, war erst kürzlich bei V2 Schneider zum Abendessen gewesen. Schneider erinnerte sich: Er hatte gegrillten Lachs serviert – an einer Sauce, reduziert aus Olivenöl, Weißwein, Ingwer, Knoblauch, Peperoncino, Koriander und getrockneten Zitronenblättern vom Gewürzmarkt in Dubai. Und um 0:03 Uhr klingelte das Telefon Eders, denn er hatte Geburtstag. Nichts geht über einen kleinen Kreis, das wusste schon Machiavelli. Der Franzose nennt eine solche Konstellation seit Herman Melville ›un cercle rouge‹.

Dass die Spex von nun an von Jan Kedves und Wibke Wetzker geleitet würde, erfüllte V2 Schneider mit einem Gefühl der Zuversicht. Gleichwohl: Die Melancholie, unabschüttelbar wie Morgentau, blieb.

Kein Tag mehr.

Max Dax

photo: alexander basile

WWW.CARHARTT-WIP.COM

carhartt®

© Carhartt inc. U.S.A. © carhartt and carhartt logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, MI 48121, U.S.A.

MITARBEITER DER AUSGABE

Wiebke Porombka

Bis sie vor einigen Jahren entschied, dass ihr für durchzechte Kantinennächte fortan die Kraft fehlt, verbrachte Wiebke Porombka große Teile ihres Literaturwissenschaftsstudiums als Regieassistentin und Dramaturgin an verschiedenen deutschen Theatern. Wenn sie heute nicht gerade versucht, Berliner HU-Studenten für neueste Lyrik oder das Thema ihrer gerade verfassten Doktorarbeit zu begeistern (der öffentliche Nahverkehr in der Literatur), schreibt sie u.a. für die taz, die FAZ und in dieser Spex über Rafael Horzons »Das weiße Buch«. Geboren wurde sie in Deutschlands zeitweiliger Theaterhauptstadt Bremen, im Jahr des Deutschen Herbstes. Dass damals auch Sepp Herberger und Elvis Presley von der Bühne abtraten, soll sich nicht nachhaltig auf Porombkas Charakter niedergeschlagen haben. *Foto: Synnøve Duran*

Luci Lux

Lux, bürgerlich Links, ist seit 1992 permanent auf Reisen – zwischen Paris, Bastia, Berlin, Bourges, Reno, Dublin, Venedig, Palermo, Hamburg, Riedlingen und Sylt. Ihre erste Reise für Spex führte sie, die neben der Fotografie auch als filmschaffende Künstlerin, Cowgirl (Reno!) und diplomierte Goldschmiedin wirkt, auf die Isola Tiberina in Rom – wo sie für diese Ausgabe Joseph Kosuth, den Begründer der Concept Art porträtierte. Dieser empfahl ihr anschließend sein Lieblingsrestaurant, gleich gegenüber, in Trastevere, wo schon Michail Gorbatschow diniert hatte, und tatsächlich war es gut: Es gab keine Speisekarte, dafür rohe Schwertfischwürfel mit frischem Koriander und Thunfischpolpetti in Tomatensugo, und schließlich stellte der Kellner Joseph Kosuths private Whiskeyflasche auf den Tisch.

Stefan Pannor

Ostdeutscher Plattenbaubube von 1975. Selbstsozialisation durch ›everything nerd‹ von Ray Bradbury bis Perry Rhodan (literarisch) und ›everything Hamburg‹ (musikalisch). Mit 21: Chefredakteur eines Stadtmagazins und Erfinder der zweitpeinlichsten Partei Deutschlands (future! – Die junge Alternative). Mit 22: klare Distanzierung von beidem. Versuch eines Studiums. Der horror vacui des Printjournalismus: ›Eine Seite muss gefüllt werden, und zwar schnell‹, führte geradewegs zum sich schneller lesenden Comic. Seither: fortlaufende Versuche einer ernsthaften Auseinandersetzung mit diesem Medium, u.a. für Spiegel-Online, Die Welt und Frankfurter Rundschau. In dieser Spex widmet sich Pannor dem alternativen Manga, weil Manga das letzte noch beinahe unerschlossene Erzählreservoir des Comics im Westen ist.

Kirsten Bucher

Berlin habe sie regelrecht eingeatmet, so beschreibt Kirsten Bucher ihre Wahrnehmung der Stadt, in der sie 2002 ihre Ausbildung zur Fotodesignerin abschloss – im Lette-Verein, bei Roger Melis, der leider im letzten Jahr 68jährig verstarb. Bucher richtet ihr Augenmerk leidenschaftlich auf die Auswahl der richtigen Kulisse. Das richtige Foto spürt sie dann bereits im Ausdruck der Menschen, die sie porträtiert. Auf diese Weise werden ihre Fotos immer zu Kurzgeschichten. Eine solche entstand also auch, als Bucher für das Mode-Interview in dieser Spex-Ausgabe Mathias Augustyniak vom französischen Art-Direction-Team M/M (Paris) traf – in Frankfurt am Main, wo sie seit Jahren lebt und es zunächst gehasst hat. Mittlerweile ist der Hass jedoch längst in Liebe umgeschlagen.

NEUES VON UNSEREN AUTOREN

Max Dax & Robert Defcon

»Pas de beauté sans danger«

(Camion Blanc)

Pünktlich zur 30-jährigen Jubiläumstournee der Einstürzenden Neubauten erscheint »Nur was nicht ist ist möglich«, die von Max Dax und Robert Defcon aufgezeichnete Oral History der Band, jetzt endlich auch in französischer Sprache. Ein klarer Beitrag zur Völkerverständigung.

Martin Hossbach

»One Club«

(Pias UK / Accidential / Rough Trade)

Fürs Booklet des neuen Matthew-Herbert-Albums interviewte Spex-CD-Kurator Martin Hossbach die handelnden Protagonisten: von Jenny, der Garderobiere des Robert Johnson, bis zu den verkabelten Besuchern des Clubs, deren Sounds sich auf »One Club« wiederfinden, das die englische Künstlerin Lenka Clayton (vgl. »Brief als Ereignis« Spex #323) gestaltete.

Christoph Dreher

»AUTORENSERIEN – Die Neuerfindung des Fernsehens«

(Merz & Solitude)

»Ja, ist denn schon wieder Autorenkino der Siebziger - nur besser?« Auf dem Symposium iREMEDIATE! der Merz-Akademie fanden »The Wire«- und »Mad Men«-Gucker wie Diedrich Diederichsen und Tom Fontana erhellende Antworten, die Christoph Dreher als gedrucktes Destillat herausgibt.

Wolfgang Müller

»Pause. Valeska Gert: Bewegte Fragmente«

(Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin)

Bis zum 6. Februar sind die Grenzerfahrungen evozierenden Werke der zu lange im Schatten des kollektiven Gedächtnisses untergegangenen Künstlerin Valeska Gert in einer Ausstellung zu erleben, die der Spex-Autor Wolfgang Müller gemeinsam mit An Paenhuysen kuratiert hat.

IMPRESSUM

VERLAG
piranha media GmbH, Sandstr. 3, 80335 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher (Anschrift: siehe Verlag)

VERLAGSLEITUNG
Petra Lengnick (petra.lengnick@piranha-media.de)
Matthias Brestrich, stv. (matthias.brestrich@piranha-media.de)

REDAKTION
Spex, Köpenicker Str. 178 / 179, 10997 Berlin
vorname.nachname@spex.de
www.spex.de

CHEFREDAKTION *(verantwortlich)*
Max Dax

CHEFIN VOM DIENST
Wibke Wetzker

REDAKTION
Print: Jan Kedves (Textchef),
Ralf Krämer, Wibke Wetzker
Online: Walter Wacht
Ressortleiter Mode: Jörg Sauer

ART DIRECTION
Mario Koell

LAYOUT & GESTALTUNG
Patrick Klose, Mario Koell

LEKTORAT
Ralf Chudoba

AUTORINNEN UND AUTOREN DIESER AUSGABE
Tim Caspar Boehme, Christoph Braun, Esther Buss, Lukas Dubro, Philipp Ekardt, Sebastian Hammelehle, Thomas Hübener, Gerd Janson, Gunnar Klack, Holger Klein, Alexander Kluge, Katrin Kruse, Nina Lacher, Dominikus Müller, Michael Lutz, Joachim Ody, Hendrik Otremba, Stefan Pannor, Oskar Piegsa, Wiebke Porombka, Andreas Reihse, Tomasso Schultze, Stephan Szillus, Klaus Theweleit, Anne Waak

FOTOGRAFINNEN UND FOTOGRAFEN DIESER AUSGABE
Yves Borgwardt, Kirsten Bucher, Frank Johannes, Johannes König (Illustration), Norman Konrad, Michael Lachowski, Inez Van Lamsweerde, Luci Lux, Roland Owsnitzki, Heiko Prigge, Gerhard Richter, Daniel Sommer

ANZEIGEN
Jörg Sauer (Gesamtanzeigenleitung, Anschrift: siehe Verlag)
Tel: 089 30 77 42-11, Fax: 089 30 77 42-33

Martin Hossbach (Heft-CD)
martin.hossbach@spex.de

Thorsten Herte (Event)
thorsten.herte@piranha-media.de

Julia Reisewitz (Leitung Anzeigendisposition, Anschrift: siehe Verlag) Tel: 089 30 77 42-35

MARKETING & SALES
Martin Grüter (Leitung, verantwortlich) Tel: 0221 579 78-01
martin.grueter@piranha-media.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Joint Forces Media GmbH, Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin, Tel: 030 69 59 72 30, Fax: 030 69 59 72 40, abo@jfmedia.de

DRUCK
Dierichs Druck+Media GmbH & Co. KG, Frankfurter Str. 168, 34121 Kassel

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften Vertrieb GmbH, Breslauerstr. 5, 85386 Eching, Tel: +49-089-319 06-0, Fax: +49-089-319 06-13

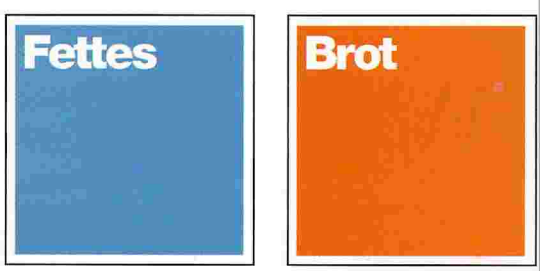
© 2010 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt. Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr. Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 30,- / Ausland EURO 42,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 60,- / Ausland EURO 84,-, jeweils inkl. Porto und MwSt. Anzeigenschluss SPEX 01+02/2011: 24.11.2010, EVT: 17.12.2010. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2010.

Fettes Brot

“Das ist nicht unser Humor.” Max, D

“Sie sind eine Band, die die Leute gerne furchtbar finden.” Jim, M

29/10/10
Aus 2 mach 1
Live Album des Jahres
CD / DL • fettesbrot.de



spex POLL

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

BESTER SONG
BESTES ALBUM
BESTER FILM
BESTES MUSIKVIDEO
BESTES BUCH
BESTE SERIE
BESTER NEWCOMER
BESTES BLOG

WWW.SPEX.DE/LESERPOLL2010

GEWINNE

1. PREIS
BARBOUR UNION JACK INTERNATIONAL JACKET

Der Motorradjacken-Klassiker, in dem Steve McQueen 1964 beim Sechstagerennen in Erfurt an den Start ging. Wir verlosen ein Modell in Schwarz, mit einem hochwertigen Obermaterial aus Barbour Thornproof Wax, wählbar in den Größen S-XXL.

2. PREIS
SENNHEISER HIGH-END-KOPFHÖRER

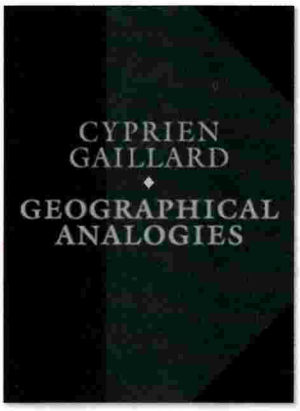
Spitzentechnologie und ergonomisches Design garantieren bei diesem Kopfhörer ein Stereo-Klangerlebnis für den Musikliebhaber mit hohen Ansprüchen. Die Neuauflage der 500er-Serie ist leicht zu handhaben Dank des abnehmbaren Kabels.

3. PREIS
MERIAN LIVE! METROPOLEN-REISEFÜHRER

Ein Paket von zehn Ausgaben, u.a. Berlin, London, New York, Paris, zeigt die Metropolen abseits der Touristenpfade. Jeder Band enthält einen Stadtplan und ein Kapitel ›grüner reisen‹ für den umweltverträglichen Städtetrip.

4. & 5. PREIS
EASTPAK REISETROLLEY

Dieser Trolley aus der Kollektion Authentic Post Pop hat Handgepäckgröße und einen einsteckbaren Teleskopgriff. Wir verlosen das kleine Stauraumwunder zweimal in der Farbe Midnightblue.



6. – 8. PREIS
CYPRIEN GAILLARD AUSSTELLUNGSKATALOG

Der Band »Geographical Analogies« zeigt begleitend zur Ausstellung im MMK Frankfurt alle gesammelten Arbeiten des Künstlers Cyprien Gaillard aus den Jahren 2006 bis 2010 und ist im JRP Ringier Kunstverlag erschienen.

9. – 13. PREIS
TOODOT POLOSHIRT

Das rote Unisex-Poloshirt »Malawi« des Hamburger Labels Toodot ist nach den Richtlinien des Global Organic Textile Standard gefertigt und mit einer dezenten Bruststickerei in Garnfarbe ausgestattet – wählbar in den Größen M und L.

14.–19. PREIS **RAINALD GOETZ »ELFTER SEPTEMBER 2010«** Suhrkamp

20.–25. PREIS **ALEXANDER KLUGE, GERHARD RICHTER »DEZEMBER: 39 GESCHICHTEN. 39 BILDER«** Suhrkamp

START: 22.10.2010 / TEILNAHMESCHLUSS IST MONTAG, 08.11.2010, 12 UHR

Der Rechtsweg bleibt bei der Verlosung ausgeschlossen

ANIKA
EIN GROSSES VERSPRECHEN

TEXT: MAX DAX **FOTO:** NORMAN KONRAD

Die Zukunft hat Hall. Wer jemals dachte, Beak>, das Portishead-Seitenprojekt von Geoff Barrow, sei nicht mehr als die bizarr-verhaschte Fingerübung eines gelangweilten Schlagzeugers, wird mit dem Debütalbum von Anika eines Besseren belehrt. Anika ist die auf Anhieb sitzende Kollaboration der aus Cardiff stammenden 23-jährigen Annika Henderson und dem Bristoler Krautrock- und Psychedelik-Trio. Ausgestattet mit einer Stimme, die in allen Lagen an Nico erinnert, tiefsten Dub-Referenzen und aufrichtig empörtem politischen Engagement – Henderson ist Aktivistin der US-amerikanischen Menschenrechtsorganisation Innocence Project, die Justizirrtümer vor allem bei zum Tode Verurteilten aufzuklären versucht –, klingt Anikas erste, selbstbetitelte Albumveröffentlichung auf Anhieb seltsam vertraut und dennoch völlig neu. Es muss an Hendersons gelangweilt-präsenter Stimme liegen und an den von Beak> bislang noch gar nicht betretenen Hallräumen, wie man sie in dieser Konsequenz und Pop-Affinität eigentlich nur von On-U bzw. Adrian Sherwood kannte. Die neun Tracks von Anika klingen auf alle Fälle wie ein großes Versprechen: So hat man Alben der Subkultur in den Achtzigern aufgenommen, nicht einfach nur analog, sondern auch ohne Rücksicht auf Perfektion und mit einer gewissen existenzialistischen Schärfe. Es heute wieder zu tun, bedeutet eben gerade nicht, nostalgisch zu sein, sondern einen zuletzt in Vergessenheit geratenen Aspekt des Musikmachens mit Nachdruck zurück auf die Agenda zu setzen: die direkte Aktion. Zwar besteht das Repertoire der in Berlin lebenden, deutsch-englischen Politikstudentin im Wesentlichen noch aus Coverversionen (darunter gleich zwei tolle Dub-Varianten von Dylans »Masters of War«), doch ist Annika Henderson bereits jetzt in der Lage, mit ihren Interpretationen starke Markierungen zu setzen. Nicht zuletzt unterbrach Geoff Barrow die Arbeit am vierten Portishead-Album, um Anikas Debüt den nötigen Spin zu verpassen.

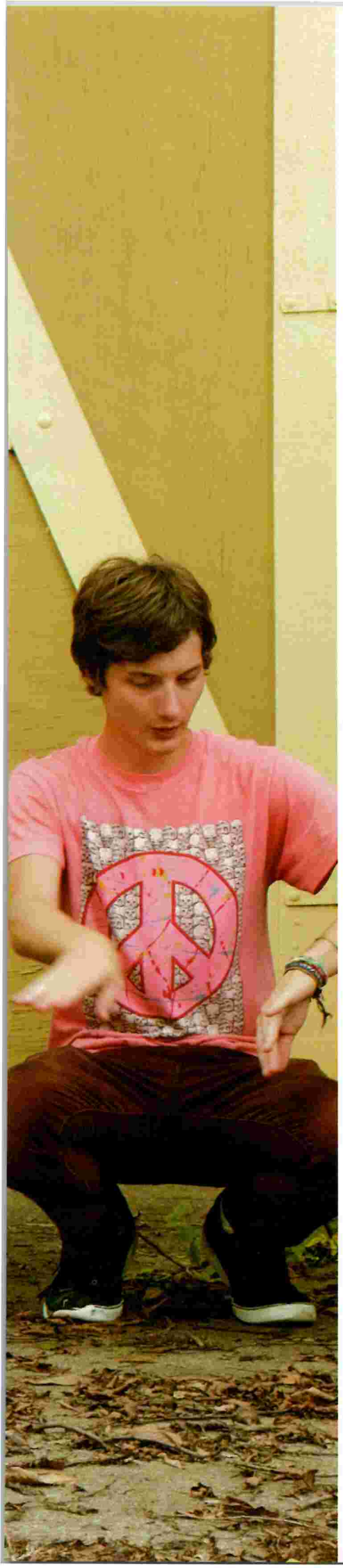
Anika *»Anika«*
(Invada / Cargo) 15.10.10

TOKIMONSTA
SORGFÄLTIG WACKELNDE GROOVES

TEXT: TIM CASPAR BOEHME **FOTO:** HEIKO PRIGGE

Mit Tokio hat ihr Name nichts zu tun. Zwar wird Jennifer Lee oft für eine Japanerin gehalten, doch für die erste Hälfte ihres Pseudonyms wählte die im kalifornischen Torrance im Bezirk Los Angeles geborene Korea-Amerikanerin einfach das koreanische Wort für Kaninchen – ›toki‹. Man muss deshalb auf ihrem Debütalbum »Midnight Menu« aber nicht gleich mit Niedlichkeitsterror rechnen. Tokimonsta klingt im Vergleich zu ihren Kollegen aus der experimentellen Stolperbeat-Bassmusik wie Flying Lotus, The Gaslamp Killer oder Lorn sogar geradezu kontrolliert. Statt wie besessen all ihre Einflüsse und Vorlieben zusammenzurühren und mit dem Ergebnis einen durchgeschossenen Überbietungsangriff zu starten, setzt sie auf farbenfroh ausgekleidete und sorgfältig wackelnde Grooves, denen man ihren Konstruktionsaufwand kaum anhört. »Musikalität, Rhythmus und Textur« nennt Lee als Leitlinien ihres Schaffens. Die Jahre unter professioneller Anleitung auf der Klavierbank halfen da sicherlich ein wenig. Und selbst wenn sie – anders als ihre Mitstreiter aus dem Umfeld des Brainfeeder-Labels – auf demonstratives Jonglieren mit Referenzen weitgehend verzichtet, lassen sich aus ihren Tracks neben Hiphop, Soul und Jazz ebenso Spuren von João Gilberto oder den Kings of Convenience heraushören. Da es auf ihrem Gebiet wenig weibliche Konkurrenz gibt, kommt bei der Rezeption von Tokimonstas Musik immer wieder der Gender-Faktor ins Spiel – ob sie will oder nicht. Lee nimmt es gelassen: »Ich glaube, die Leute akzeptieren meinen etwas sentimentaleren Sound eher, weil ich eine Frau bin, während von den meisten Männern in der Bass Music erwartet wird, dass sie heavy sind.« Mit der klischeehaften Rollenverteilung – bassbetontes Imponiergehabe hie, feinfühlige Weiblichkeit da – kann sie leben, freilich ohne sich das Stereotyp zu eigen zu machen: »Ich habe gelernt, mich nicht darum zu scheren, was andere denken.«

Tokimonsta *»Midnight Menu«*
(Arts Union) 27.07.10



DEERHUNTER
HALLO, DU SCHLAMPE! WIE GEHT'S?

Er ist der unwahrscheinlichste Star des Indierock, entsprechend tritt er auf: Bradford Cox hat mit seiner Band Deerhunter aus Atlanta, Georgia, gerade das grandiose Album »Halcyon Digest« veröffentlicht. Was früher Noise war, sind nun fragil irrlichternde Gitarrensongs. Von Referenzen wie Shoegaze oder Chillwave will Cox aber nichts wissen. Er allein bestimmt den Sound!

TEXT: SEBASTIAN HAMMELEHLE **FOTOS:** MICHAEL LACHOWSKI

Seine Musik ist so zart wie die Mädchenkleider, in denen man ihn schon auf der Bühne gesehen hat, sein von Krankheit gezeichneter Körper wirkt äußerst zerbrechlich. Er hat Deutsch gelernt – und so scheint es für Bradford Cox eine Geste vollendeter Höflichkeit, seinen Gesprächspartner in dessen Muttersprache zu begrüßen: »Hallo, du Schlampe, wie geht's?« – »Sie sprechen deutsch?« – »Hallo, du Schlampe! Wie geht's?« – »Haben Sie die Sprache in der Schule gelernt?« – »Hallo, du Schlampe!!! Wie geht's?« – »Danke, du Wichser, es geht mir gut.« – »I don't give a fuck! Let's talk about music.« Es war dann doch nur ein Satz, der in vier Jahren Deutschunterricht bei Bradford Cox hängengeblieben ist – und es ist fraglich, ob der in der Highschool auf dem Lehrplan stand.

Bradford Cox ist 28 Jahre alt, mit Deerhunter hat er drei mehr oder weniger ordentliche Indieplatten veröffentlicht, jetzt erscheint die vierte – der seltene Fall einer Band, die nach durchschnittlichem Beginn zu wahrer Größe findet. War die Band mit dem 2001 erschienenen Debüt unter dem bemüht provokanten Titel »Turn It Up Faggot« noch einer konventionellen Idee von Noise-Gebritzel verpflichtet, so entwickelte sie bis zur dritten Platte »Microcastle« einen deutlich songorientierteren Sound, der Hymnen wie »Nothing Ever Happenend« zum Trotz aber recht austauschbar blieb. Ein wenig interessanter war da Cox' Soloarbeit unter dem Namen Atlas Sound – sphärischer, fast sakraler Ambientsound für Neohippies, die sich an Animal Collective sattgehört hatten; auch der ein oder andere Rumpelpopsong im Stil der ganz frühen Pink Floyd war dabei. Anders als jene 1967 in »Arnold Layne« wäre Cox allerdings niemals auf die Idee gekommen, einen Crossdresser zu denunzieren.

»Halcyon Digest«, das neue Deerhunter-Album, ist nun grandios: fragile, tastende, von irrlichternden Sounds unterlegte Gitarrenmusik, zu der Cox mit leiser Stimme singt, geformt in gelegentlich so kurze wie schwungvolle und rührende Popsong. Der Titel der Platte scheint auf Alkyone anzuspielen, die Tochter des Aiolos, Frau des Königs Keyx von Trachin, mit dem sie so glücklich verheiratet war, dass Zeus, wie Ovid in den »Metamorphosen« berichtet, sie in einen Eisvogel verwandelte. »Hal-Sea-On!«, brüllt Cox die korrekte englische Aussprache des Wortes heraus: »›Hal‹, wie der Computer aus ›2001‹. ›Sea‹, wie das Meer. Und ›On‹, das kennst du doch. Hal-Sea-On!« Man kann nur hoffen, dass es demnächst die größten Hallen sind, in denen Bradford Cox seine Ausspracheseminare abhält. O2-World, Berlin, 17.000 Leute rufen im Chor: »Hal-Sea-On! Sag es, du Schlampe! Hallo, wie geht's!« Und Bradford Cox antwortet: »I don't give a fuck! Let's talk about music.«

Der Albumtitel, erklärt er, sei allerdings weniger als Referenz an die griechische Mythologie zu verstehen, sondern beziehe sich auf eine andere Bedeutungsebene des Wortes. »Halcyon« stehe für das Gefühl begeisterter Erinnerung, eine Art Nostalgie. Und Digest, das kennt man ja von »Reader's Digest«. »Halcoyn Digest« also, kondensierte,

THE MAC IS BACK
Harmony

gepresste Nostalgie. Eine Art Brühwürfel, aus dem sich eine köstliche Suppe kochen lässt, deren Duft im Fall Deerhunter das Aroma der späten Achtziger und frühen Neunziger verströmt, genau der Zeit also, in der auch 4AD seine größte künstlerische Blüte erlebte – das Plattenlabel, auf dem Deerhunter nun »Halcyon Digest« veröffentlicht haben.

Für Cox vollkommen bedeutungslos: »Ich interessiere mich überhaupt nicht für Plattenfirmen. Aber wenn ich schon bei einem Label bin, dann muss es das allerbeste sein!« 4AD, die Firma, bei der auch The Breeders, die Band von Kim Deal, ihre Alben veröffentlicht hat. Cox zählt ein paar auf: »1990 ›Pod‹, 1992 die ›Safari‹-EP, 1993 ›Last Splash‹.« Mit Deal, Kopf der Breeders und Bassistin der Pixies, ist Cox befreundet, er hat sie erst vor ein paar Tagen wieder getroffen. Mit leichter Hand versteht er es, die von Spex einstmals verbreiteten Gerüchte über Deals Alkoholismus (Titelzeile 1995: »Die Frau, die alle trinken sehen wollen«) zu zerstreuen. »Sie ist vollkommen nüchtern. Sie passt sehr gut auf sich auf.« Und überhaupt: »I don't give a fuck! Let's talk about music.«

4AD veröffentlichte auch Bands wie Lush und gehörte so zu den Labels, die den sogenannten Shoegazing-Sound prägten: introvertiert wirkende, verträumt hallende Indie-Soundwolken, in denen sich der vernuschelte Gesang des vor allem britischen Gitarrenpop in der Nachfolge von The Jesus and Mary Chain verlor, bis mit Britpop wieder klare Songstrukturen in Mode kamen. Auch die ausgefeilte Schwarzweiß-Ästhetik von »Halcyon Digest« entspricht ganz der ambitionierten Tradition von 4AD, deren Schallplattenhüllen in den großen Tagen des Labels auch im Inneren hübsch bedruckt waren. Ob die Cover deswegen mit Absicht derart schlecht verklebt wurden, ist bis heute ungeklärt. »Halcyon Digest« jedenfalls zeigt das 1983 aufgenommene Foto von Miss Starlight Pageant, entstanden in Ponce De Leon, dem Rotlichtviertel von Atlanta, Georgia – eine klare Anspielung auf Bradford Cox selbst: Wie Miss Starlight (sie hat ein Männergesicht und trägt ein Frauenkleid) entzieht sich Cox der eindeutigen sexuellen Zuordnung. Ähnlich wie bei Miss Starlight (sie ist zwergwüchsig) steht sein Leib für ein Körperbild jenseits der Konventionen des Showgeschäfts. Cox leidet am Marfan-Syndrom, einer seltenen, genetisch bedingten, schweren Bindegewebskrankheit. »Hätte ich nicht so viele Jahre im Krankenhaus verbracht, wäre aus mir doch nur ein finsterer Misanthrop geworden. Widerwärtigkeiten kommen und gehen. Sie machen einen nur stärker. Ich bin zäh. Ich bin Rockmusiker. I don't give a fuck!«

Deerhunter werden häufig mit My Bloody Valentine verglichen, einer der großen Shoegazer-Bands, die nicht zuletzt für programmatische, naturwissenschaftlich fragliche Songtitel bekannt wurde: »Soft As Snow (But Warm Inside)«. Für Cox ist das keine Referenz. »Shoegazing ist pussyshit. Ich mag cool shit.« Und der Begriff Chillwave, das von einem amerikanischen Blogger erfundene, von Printmedien wie der New York Times schnell aufgegriffene Schlagwort für ein neues Genre, das der heißeste neue Sound des Jahres 2010 sein soll und dem auch Deerhunter gelegentlich zugeordnet werden? »Bullshit! Ich mag Rock'n'Roll. Ich mag Pop. Ich mag Neil Young. Ich mag das Kompakt-Label. Ich mag R.E.M.« Den Einwand, R.E.M. stünden, ganz anders als seine eigene Band, für so sentimentales wie stadiontaugliches, zur bloßen Fratze erstarrtes Mittelklasse-Kunsthandwerk, erfüllt Cox mit Abscheu. »Wer R.E.M. hasst, hasst auch Deerhunter!« Ist das Gespräch damit beendet? Cox zögert, denkt nach, gibt sich dann konziliant: »Vielleicht wurden sie später ein bisschen prätentiös. Aber wenn ich erst mal so alt bin wie Michael Stipe mittlerweile, dann werde ich höllisch prätentiös sein.«

Wie R.E.M. und die nicht ganz so berühmten Black Lips kommen Deerhunter aus Georgia. In Athens, dem Heimatort von R.E.M., haben Deerhunter ihre neue Platte aufgenommen. Cole Alexander, der Sänger und Gitarrist von Black Lips, ist einer seiner besten Freunde: »Heute war ich mit ihm und meinem Vater bei den Atlanta Braves. Beim Baseball.« Gemeinsam waren die Bands schon auf Tour, auch in Deutschland – der übermütige, zum Schunkeln einladende Bierstubenrock von Blacks Lips scheint dabei das krasse Gegenteil der Musik von Deerhunter zu sein. »Falsch!«, sagt Cox, »auch wir haben Humor, auch wir jammen. Cole und ich sind uns sehr ähnlich. Ich habe ihm seine Kleider genäht!« Anders als von Bradford Cox sind von Cole Alexander allerdings keine Fotos überliefert, die ihn in Sommerkleidchen zeigen. Er selbst, sagt Cox, habe mittlerweile von Frauenkleidern Abstand genommen: »Der Schnitt, den ich mag, ist außer Mode.« Ihm bleibe nun, meint er, »nur sexy Unterwäsche«.

»ICH MAG ROCK'N'ROLL. ICH MAG POP. ICH MAG NEIL YOUNG. ICH MAG DAS KOMPAKT-LABEL. ICH MAG R.E.M.«

Crossdresser, schwul oder Neutrum: Die Frage, ob Bradford Cox Sex hat – und wenn ja: wie – zieht sich durch die Wahrnehmung der Band und drohte sie gelegentlich zu überlagern. Etwa, als Cox die Fotos von fünf möglichen Boyfriends ins Netz stellte und sich danach der Verdächtigung ausgesetzt sah, es handele sich dabei um Minderjährige, er selbst sei pädophil. Cox widersprach dem und meint heute: »Was hat das alles mit der Band zu tun? Ich denke beim Musikmachen nicht an Sex. Überhaupt konzentrieren sich die Medien allzu sehr auf mich. Über wen soll man auch schreiben, wenn der Frontmann laut ist und die anderen schüchterne Langweiler sind?« Die anderen, das sind Moses Archuleta, Josh Fauver und Lockett Pundt, Letzterer hat den Credits zufolge zwei der elf Titel auf »Halcyon Digest« im Alleingang verfasst.

Cox misst dem keinerlei Bedeutung bei: »Ich bin der Chef! Ich bestimme den Sound. Nein, es gibt keine Diskussionen. Wir streiten uns nicht. Wir haben alle die gleichen Ideen. Irgendjemand muss schließlich der Chef sein. Es findet sich kein einziger Titel auf der Platte, dem ich nicht zugestimmt habe.« Bradford Cox ist eben nicht nur Sänger einer sehr guten Band, sondern genauso ein Großmaul von welthistorischen Ausmaßen – auch wenn das für ihn persönlich irrelevant ist: »I don't give a fuck! Let's talk about music.«

Deerhunter *»Halcyon Digest«*
(4AD / Beggars Group / Indigo) 24.09.10

„DIE BESTE SERIE SEIT JAHRZEHNTEN“

New York Times

VON DEN KRITIKERN
GEFEIERT.

VOM PUBLIKUM
GELIEBT.

EIN TV PHÄNOMEN
ERREICHT DEUTSCHLAND!

DIE KOMPLETTE 1. STAFFEL
AB 12. NOVEMBER IM HANDEL

2010 Home Box Office, Inc. All rights reserved. HBO® and The Wire™ are service marks of Home Box Office, Inc. Distributed by Warner Home Video. All rights reserved.

KILLL
EIN MAXIMUM AN ÜBERWÄLTIGUNG

Die Norweger von Killl sind keine Fulltime-Metaller, vielmehr nähern sie sich dem Kuttenträgergenre aus der Perspektive von Konzeptkünstlern. Ihr computerisiertes Noise-Stakkato zelebrieren sie ausschließlich live, denn auf CD lassen sich die dazugehörigen prallen Stroboskopgewitter schlecht abbilden.

TEXT: DOMINIKUS MÜLLER **FOTO:** YVES BORGWARDT

Der erste Eindruck: brutal. Der zweite: totalbrutal. Und der dritte: Hier stimmt was nicht. Denn während aus den drei Meter hohen Boxentürmen links und rechts der Bühne in mathematischer Überpräzision das fieseste, härteste Noise-Metal-Stakkato dringt, das man je gehört hat, findet sich auf der Bühne kein einziger Verstärker. Killl, wie die vierköpfige Band aus Norwegen heißt, haben sich trotz offensichtlicher Zelebrierung sonischen Drucks vom Metal-üblichen Verstärker- und Feedbackfetisch, wie ihn zum Beispiel die Brummbrüder von Sunn O))) bis hinein in den Bandnamen zur Schau tragen, verabschiedet. Killl schleifen dagegen alles erst durch den Effektgerätepark von Keyboarder Are Mokkelbost und schicken das Endprodukt dann über einen Laptop direkt in die PA. Passend dazu spielt Schlagzeuger Martin Horntveth keine richtigen Drums, sondern nur elektronische Pads. Die zierlichen Dinger, hinter die er seinen mächtigen Wanst geklemmt hat, sehen ein bisschen aus wie Kinderspielzeug. Ab und an glitchen schrille Digitaltöne durch das Noisegewitter, von Zeit zu Zeit grunzt jemand ins Mikrofon. Und immer wieder drückt Mokkelbost netterweise den Mute-Knopf am Mischpult. Dann wird alles ganz still. Der Druck auf der Brust ist weg, die Luft zum Atmen wieder da. Solange zumindest, bis er den Knopf wieder loslässt. Kurz: Ein Killl-Konzert ist die härtestmögliche Klangerfahrung – und dabei eben doch sehr viel reflektierter, ja selbstironischer, als es sich bei dieser Rede vom direkten Weg in die Magengrube anhören mag.

Killl sind weder eine ›authentische Metalband‹, noch eine ›intellektuelle Metalband‹, sondern das konzeptuelle Nebenprojekt von vier versatilen, vielbeschäftigten Musikern, die sich mehr oder weniger für jede Idee eine neue Plattform schaffen. Schlagzeuger Horntveth ist hauptberuflich Teil des norwegischen Fusion-Jazz-Rock-Kollektivs Jaga Jazzist und macht nebenher als Wolf Whistle obskuren Siebziger-Jahre-Boogiebluesrock. Gitarrist Espen Hangård spielt bei der Rockformation No Place To Hide, sein Counterpart Erlend Mokkelbost arbeitet mit seiner Band JR Ewing an etwas ganz Ähnlichem und wagt sich dabei bis in hitparadenkompatible Gefilde vor. Und Are Mokkelbost, Erlends Bruder, macht als Single Unit düsteren Drone, legt Kurt-Schwitters-Platten auf und ist irgendwie auch noch bildender Künstler und Designer.

»Martin und ich«, sagt Mokkelbost, »haben zu der Zeit, als wir angefangen haben, über Killl nachzudenken, jeder für sich ziemlich aggressive elektronische Musik gemacht. Und die Band ist ein Stück weit die Antwort auf die Frage, wie man so etwas auf die Bühne bringen kann.« Killl ist also zunächst einmal eine Live-Waffe, eine effiziente Maschine mit der Mission, auf dem schmalen Grat zwischen der schneidenden Präzision digitalen Soundprocessings und der Bühnenwucht von Speed-, Thrash-Metal und Noise das Maximum an körperlicher Überwältigung herauszukitzeln. Ihr Minimalismus in Sachen Equipment ermöglicht ihnen ein Höchstmaß an Kontrolle und Akkuratesse und bricht dabei im Vorbeigehen endgültig mit jeglicher Art von klassischer Metal-Authentizität. Dem Geschehen auf der Bühne gibt das den seltsamen Beigeschmack von leichter Entfremdung. Hier wird zwar mit vollem Körpereinsatz ›agiert‹ und auf ›richtigen‹ Instrumenten gespielt, streng genommen aber kein Sound mehr direkt ›erzeugt‹.

Die berechnete Bestialität, die physische Durchschlagskraft dieses Sounds ist das eine – rund wird das Gesamtkonzept Killl erst durch die dazugehörige Lightshow. Während ihres nur knapp vierzigminütigen Auftritts im Berliner Berghain Anfang September prügelte sich die Band hochkonzentriert durch einen prall-bunten Epileptiker-Albtraum aus Stroboblitzen und Grün, Rot, Blau, irgendwo auf halber Strecke zwischen Timothy Leary und Bridget Riley, zwischen Op-Art und LSD. Statt okkultem Brimborium mit umgedrehten Kreuzen, Zombiegrufti-Schminke und Mönchskutten also härteste Psychoverstrahltheit. Was mindestens genauso wehtut. »Der Lichtmann ist unser fünftes Bandmitglied geworden«, sagt Horntveth. »Ähnlich wie wir mit der Musik, hat auch er eine sehr formale Herangehensweise und versucht, die basalen Parameter durchzubuchstabieren. Manchmal ist das Licht sogar das kanalisierende Element dafür, was wir spielen.«

Auch hier steht Konzentration und Kompromisslosigkeit im Vordergrund. Es geht um die möglichst lupenreine Umsetzung eines Konzepts, soundtechnisch wie visuell, vor allem aber in Verschränkung beider Elemente zu einer erschlagenden Live-Show. Konsequenterweise haben Killl in den fünf Jahren ihres Bestehens kein einziges Album veröffentlicht. Stattdessen steht demnächst eine Live-DVD an. »Wir haben über Jahre hinweg diskutiert, ob wir ein Album machen sollen oder nicht«, sagt Are Mokkelbost. »Aber um ein Album aufzunehmen, würden wir einfach zwei Mikros vor die PA stellen und den Output live aufnehmen. Das wäre dann das Album, nur eben ohne Lightshow und Live-Erlebnis. Und das hätte ja keinen Sinn.« Recht hat er.

www.killl.org

VORSPIEL FÜR: *ANTONY HEGARTY*

»DIE HÄLFTE DES HERZENS WAR URSPRÜNGLICH SCHWARZ...«

Bekannt wurde er dank seiner überweltlichen, geschlechtslosen Stimme. Für seine melancholischen Songs mit Kammerorchester zeichnete man Antony Hegarty 2005 mit dem Mercury-Preis aus. Zeitgleich mit »Swanlights«, dem neuen Album von Antony And The Johnsons, erscheint nun ein Bildband mit Zeichnungen und Collagen Hegartys. Grund genug, das Format des Vorspiels zu erweitern – und mit dem 39-jährigen Briten, der einst in New York mit experimentellen Drag-Performances Aufsehen erregte, auch über bildende Kunst zu sprechen. Beim Gesprächstermin in einem Hamburger Hotel sind die Straßen am Alsterufer gesperrt. Draußen fährt Staatsbesuch aus Malawi auf, drinnen spricht Hegarty über das Ärgernis männlicher Herrschaft, über Avantgarden in New York und Spuren queerer Subkultur bei The Velvet Underground und Britney Spears.

INTERVIEW UND MUSIKAUSWAHL: MAX DAX UND OSKAR PIEGSA **FOTO:** INEZ VAN LAMSWEERDE

Bob Dylan

»Pressing On«

aus dem Album »Saved« (Columbia / Sony Music, 1980)

Was bewegt jemanden wie Sie, eine Coverversion eines fundamentalchristlichen Songs von Bob Dylan aufzunehmen?

Eigentlich bedeutet mir Bob Dylan nicht viel. Aber als ich vor drei Jahren gebeten wurde, eine Coverversion von »Knocking on Heaven's Door« für den Soundtrack von Todd Haynes' Film »I'm Not There« aufzunehmen, schlugen mir die Produzenten vor, außerdem noch »Pressing On« einzuspielen. Ich wusste, dass dieses Stück aus einer kontroversen Schaffensperiode Dylans stammte – Dylan predigte ein paar Jahre lang als wiedergeborener Christ das Wort des Herrn. Der Song sprach mich trotzdem an. Ich habe dann eine sanftere Variante des Liedes aufgenommen, die gar nicht mehr nach Gospel klingt. Meine Interpretation wurde im Film dann aber nicht verwendet.

Woran merken Sie, dass ein Song Sie anspricht?

Im Fall von »Pressing On« bin ich mir unsicher. War es Dylans Stimme, sein Gesang? Der Text war es auf alle Fälle nicht. Ich bin kein Christ, und die Botschaft von »Pressing On« ist geradezu penetrant christlich. Zwar bin ich katholisch erzogen worden, aber ich bin nicht gläubig. Wenn ich in »Pressing On« in Dylans Sprache vom »Lord« singe, dann verwende ich diesen Begriff eher wie einen Sound. Wobei mir, wenn ich darüber nachdenke, auffällt, dass ich selbst in meinen Texten gelegentlich »Christus« oder »die Jungfrau Maria« habe auftauchen lassen. Offenbar bin ich immer noch für christliche Symbolik anfällig – auch wenn ich mich von den Lehren verabschiedet habe, die von einem männlichen Gott ausgehen. Mich zieht es viel stärker zu den Naturreligionen. Bei einigen Völkern der amerikanischen Ureinwohner gibt es spirituelle Traditionen, die für mich viel nachvollziehbarer sind, weil sie auf weiblichen Glaubensstrukturen basieren.

Sind Christentum und Patriarchat untrennbar miteinander verwoben?

Nicht nur das Christentum, auch der Islam und selbst der scheinbar so gütige Buddhismus sind patriarchale Systeme. Sie gehen von einem männlichen Gott aus und predigen eine Geschlechterhierarchie, in der das Weibliche untergeordnet ist. Entweder wurde das

Weibliche dem Männlichen entnommen, wie im christlichen Schöpfungsmythos. Oder der weibliche Geist gilt als böse und gefährlich, als etwas, das unterdrückt und beherrscht werden muss. Schauen Sie sich doch an, wie diese Religionen in den vergangenen Jahrhunderten angewendet worden sind. Es handelt sich durchweg um Formen männlicher Dominanz. Es frustriert mich, dass ich schon als Baby damit indoktriniert wurde, lange bevor ich ein eigenes Bewusstsein entwickeln konnte. Und ich finde es so schlimm, dass es uns heutzutage leichter fällt, uns den ökologischen Niedergang unseres Planeten vorzustellen, während es uns unmöglich scheint, den herrschaftlichen, territorialen und verschwenderischen männlichen Ansatz zu verabschieden und stattdessen einen kollaborativen, zirkulären weiblichen Geist zum Tragen kommen zu lassen.

»WIR KÜNSTLER SIND MÄCHTIG, WIR KÖNNEN DIE MENSCHEN BEEINFLUSSEN. LEITET SICH DARAUS NICHT EINE VERANTWORTUNG AB?«

Antony And The Johnsons
»Swanlights«
Bildband (Abrams Image / Import, 2010)

Parallel zu Ihrem neuen Album »Swanlights« veröffentlichen Sie einen Bildband mit Zeichnungen und Collagen. Eines der Bilder zeigt springende Delfine, über denen ein Herz schwebt, das zur Hälfte ausgespart ist und die Worte »Love of God« trägt. Das kann zweierlei bedeuten: eine allumfassende ›göttliche Liebe‹, aber auch die Liebe des Menschen zu einem einzigen und – wie Sie sagen – vermutlich männlichen Gott.

Das ist genau das Problem: Die Strukturen, die ich beschrieben habe, sind mit unserer Sprache verknüpft. Das Herz stammt aus einem alten Bastelalbum aus den fünfziger Jahren. Die Hälfte des Herzens, die ich ausgeschnitten habe, war ursprünglich schwarz und enthielt die Worte »love of the world«, sie beschrieb also die Liebe zu weltlichen Dingen. Das ist es, was man uns glauben machen will: Göttliche Liebe ist gut, menschliche Liebe und die Liebe zur Natur sind schlecht.

Was bedeutet Ihnen Ihre Kunst im Vergleich zu Ihrer musikalischen Arbeit?

Das Album und das Buch bedeuten mir gleich viel. Das Buch bildet den Kontext für die Emotionen des Albums ab. Die Arbeiten sind in den vergangenen fünf Jahren parallel zur Musik entstanden. Mit der Arbeit zu meinen Alben »The Crying Light« und »Swanlights« sowie dem Buch habe ich zeitgleich begonnen. »The Crying Light« stellte ich als erstes fertig, dann ging ich auf Tournee, und als ich wiederkam, beendete ich »Swanlights« und das Buch. »The Crying Light« ist ernster und in sich geschlossen, mein neues Album und das Buch sind emotionaler und vielseitiger, aber alle drei Teile gehören zusammen.

Man kannte Sie bisher nicht als bildenden Künstler. Der Bilderzyklus ist von beeindruckender Kohärenz. Arbeiten Sie nach einer Methode?

Meine visuelle Arbeit ist geprägt von Beziehungen – fast immer beziehen sich die collagierten Bildelemente inhaltlich aufeinander, aber formal folgen die Arbeiten einem Raster, Proportionen, einem Schnitt, wenn auch vielleicht nicht dem goldenen. Der Prozess ist sammlerisch und intuitiv: Ich häufe Material aus verschiedenen Quellen an und finde meist zufällig Zusammenhänge und Ähnlichkeiten, sowohl formaler als auch thematischer Art. Die vielen Konzerte der letzten Jahre haben mein Verhältnis zur Musik verändert. Ursprünglich war die Musik für mich etwas sehr Privates, doch durch die öffentliche Aufführung und den Dialog mit dem Publikum erlebte ich meine eigene Musik plötzlich anders. Das Zeichnen und Collagieren ist dagegen ein sehr introspektiver Akt, dem ich nachgehen kann, wo und wann immer mir danach ist. Es spendet mir Trost.

The Velvet Underground
»Candy Says (Closet Mix)«
aus der 5-CD-Box »Peel Slowly and See« (Verve / MGM, 1969 / 1995)

Ich liebe dieses Lied! Ich bin Doug Yules Gesang regelrecht verfallen. Und Lou Reed spielt in diesem Stück die Gitarre, als ob ein Bär mit seiner Klaue zärtlich über die Saiten streicht – dieser Song ist so sanft und so empathisch.

Auch Sie haben dieses Lied gespielt.

Lou lud mich 2002 ein, an seinem Album »The Raven« mitzuarbeiten. Auf dem Heimweg vom Studio gestand ich ihm, wie viel mir »Candy Says« bedeutet. Lou ermutigte mich daraufhin, das Stück zu spielen, was ich bei meinem nächsten Konzert in New York und seitdem immer wieder getan habe – nicht zuletzt auch im Zugabenblock etlicher Konzerte von Lous »Berlin«-Tour. Für das Cover meines zweiten Albums »I Am a Bird Now« verwendete ich zudem ein Foto von Candy Darling. Peter Hujar, mein Lieblingsfotograf, hatte das Porträt der an Leukämie erkrankten Candy Darling auf ihrem Sterbebett aufgenommen.

Ist der Titel Ihres Durchbruch-Albums »I Am a Bird Now« von »Candy Says« inspiriert? In dem Lied wird ebenfalls das Bild eines Vogels verwendet.

Das Lied war zweifellos wichtig, aber auch das Foto von Peter Hujar und Candy Darling selbst, die Marilyn Monroe des New Yorker Transgender-Undergrounds. Es hängt alles zusammen. Das Vögelchen, von dem Doug Yule singt, ist ein Symbol für kindliche verletzliche Unschuld. Es ist nur eine Frage der Zeit, bis ihm jemand das Genick bricht. Das klingt wie ein Klischee, aber es ist so wahr.

New York hat sich in den vergangenen Jahrzehnten sehr verändert. Insbesondere Manhattan, wo einst Andy Warhol, The Velvet Underground und Candy Darling wirkten.

New York ist eine Stadt, die sich alle zehn oder zwanzig Jahre neu erfindet. Und weil es eine Stadt der Einwanderer und Zugezogenen ist, gibt es hier auch keine historische Kontinuität. New York basiert auf der Annahme, dass die Menschen, die neu in die Stadt kommen, auch neue Energie mitbringen, die sich dann dort entlädt. Davon wird man aber nur unmittelbar Zeuge, wenn man Bestandteil der entsprechenden Szene ist. Ich auf alle Fälle bekomme solche Momente nur noch selten mit, denn ich gehöre nicht mehr zum Underground: Sobald man von seiner Kunst die Miete zahlen kann, ist man sozusagen im Tageslicht des Kulturbetriebs angekommen. Als ich anfing, in New York Kunstperformances und Musik zu machen, gab es eine fast unüberwindbare Mauer zwischen dem, was spätabends in Subkulturen passierte, und der etablierten Kultur, die breitere Aufmerksamkeit erfuhr. Heute kann man dank YouTube in kürzester Zeit die Aufmerksamkeit von Millionen erreichen. Es gibt keine Inkubationszeit mehr, alle Kunst wird direkt zu Markte getragen.

Scott Walker

»A Lover Loves«

aus dem Album »The Drift«
(4AD / Beggars / Indigo, 2006)

Scott Walker ist ein Paradebeispiel dafür, wie sich ein Künstler erfolgreich der Vereinnahmung entziehen kann.

»A Lover Loves« ist unglaublich düster und geheimnisvoll, aber ich kann mir nicht vorstellen, dass dieser Song Scott Walker wirklich aus der Seele spricht. Ich habe vielmehr gehört, dass er ein überaus fröhlicher Mensch sein soll. Wenn dem so ist – wieso wendet er sich dann mit dieser Art von Musik an die Welt? Wir Künstler sind mächtig, wir können die Menschen beeinflussen. Leitet sich daraus nicht eine Verantwortung ab? Ich hatte von Systemen männlicher Herrschaft gesprochen, und die Kunstwelt ist definitiv eines davon. Männer mögen es, sich gegenseitig Angst einzujagen. In der Musik- und Kunstszene ist es sogar ein regelrechter Sport. Ich finde das nicht besonders hilfreich.

Wenn Scott Walker seinen individuellen, für ihn gültigen Ausdruck in dieser Art von Musik gefunden hat, dann ist es doch kein Widerspruch, wenn er als fröhlicher Mensch düstere Kunst macht.

Es geht mir gar nicht darum, Scott Walker zu kritisieren – dazu bewundere ich ihn zu sehr. Ich frage mich dasselbe auch bei den Filmen von David Lynch: Warum verabreicht er uns seine Albträume, wenn er gleichzeitig Kindern Meditation beibringen will? Da gibt es doch einen Interessenkonflikt! Wenn ich ehrlich bin, muss ich aber zugeben, dass es auch viele Menschen gibt, die meine Musik als düster und bedrückend empfinden. Wir Künstler haben keine Kontrolle darüber, welche Vorerfahrungen andere Menschen haben und was sie dann bei unserer Arbeit empfinden. Ich frage mich tatsächlich immer wieder: Hilft meine Kunst den Menschen? Oder fügt sie ihnen Schmerzen zu? Dieser Verantwortung muss sich jeder Künstler stellen.

MEN

»Credit Card Babie$«

aus dem Demo »Limited Edition Demo EP«
(Men Make Music Music / iTunes, 2009)

Oh, das ist JD Samsons Band, oder? Ich liebe diese Kids!

Als Sie im Jahr 1990 nach New York kamen, sei die Stadt gewesen »wie ein Sternenhimmel, an dem plötzlich alle Sterne erlöschen«. Das sagten Sie Jens Balzer im Interview in Spex #318. Damals schienen die Leben und Werke von homosexuellen Künstlern wie Jack Smith und David Wojnarowicz in Vergessenheit zu geraten. Wie erleben Sie die Situation heute?

In den frühen Neunzigern hatten in der New Yorker Szene die Schwulen und Drag-Queens das Sagen. Heute machen sich in der Stadt immer stärker die jungen Feministinnen, Lesben und Frau-zu-Mann-Transgenders bemerkbar. Im Museum of Modern Art gab es kürzlich eine Ausstellung namens »Greater New York 2010«. Viele der Werke, die dort gezeigt wurden, kamen aus dem erweiterten Umfeld von JD Samson und dieser Gruppe feministischer KünstlerInnen. Das ist eine Szene, die in den vergangenen Jahren wirklich aufgeblüht ist. Sie haben in der zeitgenössischen Kunst in New York gerade die Hosen an.

Sie und JD Samson brechen beide mit tradierten Geschlechterbildern, sie kommen aus derselben Stadt, arbeiten interdisziplinär – doch ästhetisch schlagen Sie völlig unterschiedliche Wege ein. Welche Beziehung haben Sie zu Künstlerinnen wie JD Samson und politischen Bands wie MEN?

Ich fühle mich definitiv als Teil dieser Szene. Die Freundeskreise von JD und mir überschneiden sich. Aber ich bin in den vergangenen Jahren viel gereist und habe mich daher weniger in das aktuelle Geschehen in New York vertiefen können, als ich mir das vielleicht gewünscht hätte. Wir sind ästhetisch unterschiedlich sozialisiert, aber ich glaube, dass ich auf meine Weise ebenfalls Teil des zeitgenössischen feministischen Diskurses der Stadt bin. In gewisser Hinsicht ist New York zugleich Schutzraum und Labor, um neue Ideen und Träume zu erforschen.

Im selben Jahr, in dem Sie nach New York kamen, brachte Jennie Livingstons Dokumentarfilm »Paris is Burning« eine Subkultur ans Tageslicht, die bis dahin im Underground versteckt gewesen war: Die Ballroom-Szene mit ihren Tanzwettbewerben unter Schwulen, Drags und Transgenders. In dem Film wirken die Ballroom-Abende wie gelebte Utopien. Sehen Sie Verbindungspunkte zwischen der damaligen und heutigen Szene queerer Künstler und Künstlerinnen?

In der Ballroom-Szene ging es zwar ebenfalls um Camp-Ästhetik und abweichende Geschlechterkonzepte, doch diese Subkultur speiste sich aus einer ganz anderen Bevölkerungsschicht. Das war eine Subkultur von unterprivilegierten Afro- und Lateinamerikanern, anders als die in stärkerem Maße weiße und mittelständische queere Kunstszene von heute. Die Folge war, dass die ProtagonistInnen der Ballroom-Szene kulturell marginalisiert waren und keine eigenen Plattformen bekamen. Es war ja kein Zufall, dass es mit Jennie Livingston erst einer weißen Dokumentarfilmerin bedurfte, um die Szene bekannt zu machen. Mit Ausnahme des Voguers Willi Ninja verdienten die im Film gezeigten Tänzerinnen und Tänzer auch nach dem Erfolg von »Paris is Burning« kein Geld. Im Gegenteil: Fast alle starben wenige Jahre später genauso arm, wie sie vor den Dreharbeiten gewesen waren. Es gibt immer noch eine Ballroom- und Vogueing-Szene in New York, aber die spezielle Subkultur, die in »Paris is Burning« gezeigt wird, verdient ihre eigene Anerkennung – insbesondere von weißen und privilegierten Bevölkerungsgruppen.

Britney Spears

»If U Seek Amy«

aus dem Album »Circus« (Jive / Sony BMG, 2008)

In der Choreografie ihres Videos zu »If U Seek Amy« klaut Britney Spears den »Leiomy Lolly« – eine markante Tanzfigur, die der zeitgenössischen Ballroom-Tänzerin und Transgender Leiomy Maldonado zugeschrieben wird.

Es ist ein chronisch-krankhaftes Phänomen, dass wir Weißen uns bei den hochkreativen unterprivilegierten Minderheiten bedienen. Wir machen das seit der Erfindung des Rock'n'Roll. Ein Prozess weißen Kunstschaffens ist es seit jeher, sich die Innovationen dieser Subkulturen einzuverleiben und dem Mainstream als mundgerechte Happen zu reichen. Fast die gesamte weiße Musik bedient sich schwarzer Traditionen – meine Musik nicht ausgenommen. Das ist kultureller Kolonialismus.

Kolonialismus impliziert ein einseitiges Ausbeutungsverhältnis. Gibt es nicht auch einen positiven Aspekt, wenn ProtagonistInnen der Subkulturen den Mainstream der Privilegierten prägen? Ist das nicht auch eine Chance zur kulturellen Subversion und Öffnung?

Es ist jedenfalls wichtig, dass wir unsere Quellen klar benennen. Das ist zumindest der erste Schritt und der Beginn eines Dialogs zwischen Privilegierten und Unterprivilegierten. Als Transgender mache ich mir immer wieder bewusst, dass ich weiß bin und dass die Chancen, die mir offenstehen, Transgenders aus anderen, nicht-weißen Communities verwehrt bleiben. Sie sind mehrfach benachteiligt. Es ist kein Zufall, dass ich berühmt bin und Nicht-Weiße, die ähnliche Musik machen wie ich, es nicht sind. Ich bin nicht afro- oder lateinamerikanisch. Ich habe zwar keine Lösung für dieses Problem, aber ich finde es wichtig, offen darüber zu sprechen, woher ich komme, welche Elemente meiner Musik ich mir woanders geliehen habe, und was mich dennoch einzigartig macht.

Antony And The Johnsons *»Swanlights«*
(Rough Trade / Beggars / Indigo) 08.10.10

SPEX-GESPRÄCH: *EDWYN COLLINS*

»Ich höre in der Musik die Wörter, die sie braucht …«

Es wäre um ein Haar schiefgegangen: 2005, fast genau zehn Jahre nach seinem Welthit »A Girl Like You«, erlitt der heute 51-jährige Edwyn Collins in kurzer Folge zwei Schlaganfälle. Sein Sprachvermögen und seine Motorik sind heute nach wie vor eingeschränkt, »aber Gott sei Dank ist der richtige Arm taub«. Der ›richtige‹ Arm, das ist der rechte, denn mit dem linken greift der Gitarrist aus Edinburgh die Akkorde entschlossen wie ehedem. Sein – im wahrsten Sinne des Wortes – Comeback-Album »Losing Sleep« legt davon Zeugnis ab: Collins, der einst schon mit Orange Juice auf der Suche nach dem perfekten Popsong war, wovon auch das im November erscheinende Orange-Juice-Boxset »Coals to Newcastle« zeugt, hat sich mit »Losing Sleep« grandios zurück ins Rampenlicht gerettet. Beim Interview ebenfalls anwesend: Grace Maxwell, seine Ehefrau.

INTERVIEW: MAX DAX **FOTO:** FRANK JOHANNES

Mr. Collins, wie schön, Sie am Leben zu sehen.

Ja, ich bin wieder da. Ich arbeite wieder. Erst, wenn man nicht arbeitet, fällt einem auf, wie sehr man sich über die Arbeit definiert. Und wie sehr sie einem gefehlt hat.

Sie haben sich zurückgekämpft, nachdem Ihnen die Ärzte wenig Chancen auf Genesung einräumten. Welche Rolle hat es gespielt, dass die Sprache in Ihrem Vorleben eine essenzielle Bedeutung hatte?

Eine enorme. Ich habe sechs Monate im Krankenhaus verbracht. Meine Sprache war weg. Ich konnte in dieser Zeit mit Mühe »Ja«, »Grace« und »Nein« sagen. Grace ist meine Frau. Und sonderbarerweise konnte ich den Satz formulieren: »The possibilites are endless.« Sprache, Sprechen, Schreiben sind eng miteinander verknüpft. Ich habe einfach gar nichts mehr verstanden. Ich konnte das, was ich sah und hörte, nicht prozessieren.

War es ein Kommunikationsproblem? Oder hatten Sie Konfetti im Kopf?

Ich konnte keinen Gedanken fassen. Er war immer wieder sofort weg. Es war furchtbar. Zugleich schien mir aber jeder kleinste Rückgewinn meines Sprachvermögens zu signalisieren: Jeden Tag wirst du ein bisschen mehr erobern, Edwyn.

Wie erkämpften Sie sich die Sprache zurück?

Mit viel Mühe. Später mit Kinderbüchern. »Mein erster Tag in der Schule«. Ich war zu diesem Zeitpunkt sehr weit von meinem ersten neuen Song entfernt.

Hatten Sie Lieblingsbücher?

Alle Kinderbücher, die ich von meiner Schwester bekam, waren toll. Stück für Stück wurde es besser. Ich begann bald Bücher für lernbehinderte 15-Jährige zu lesen. Einfache Erzählungen. Einfache Dialoge. Keine komplexen Zusammenhänge. Schön große Buchstaben. Diese Bücher waren ein bisschen interessanter als die Bücher für Erstklässler. Irgendwann las ich die gekürzte Fassung von George Orwells »1984«. Ich habe die Hoffnung nie aufgegeben. Demgegenüber fiel mir das spontane Schreiben, das kreative Schreiben so schwer, dass ich es fast nicht geschafft hätte. Ich konnte zum Beispiel den Buchstaben »E« wie in »Edwyn« nicht mit seiner typografischen Form als geschriebene Letter zusammenbringen. Von der Grammatik ganz zu schweigen.

Heute ist es fast altmodisch Bücher zu lesen. Haben Sie den Computer benutzt?

Das Internet war ein Segen! Ich habe mir auch immer wieder Wörter aufgeschrieben, die ich mochte. Eskimo. Iglu. Löwe. Tomate... Kugelschreiber sind schwierig. Ich bevorzuge Bleistifte oder Wachsmalstifte. Die sind weicher. Mit denen kann man besser schreiben. Und vor allem kann man mit ihnen besser zeichnen. Ich zeichne jeden Tag einen Vogel. Die Vögel auf meinem Plattencover habe alle ich gezeichnet. Und das mit meiner linken Hand! Ich musste vom rechten Arm auf den linken Arm umlernen. Aber ich sage Ihnen: Das geht alles.

Das sind anatomisch ziemlich virtuose Zeich-

nungen. Fiel Ihnen das Zeichnen leicht?

Viel leichter als alles andere. Meine erste Zeichnung war ein Junge. Möglicherweise ich. Dann zeichnete ich eine Ente. Die sah noch sehr krakelig aus. Aber ich gab nicht auf. Ich habe siebzig Enten gezeichnet. Dann ging es schon besser. Ich habe schon vor meinem Schlaganfall Vögel gezeichnet. Also ließ ich das mit der Ente und konzentrierte mich auf die Singvögel. Ich war nie zufrieden mit

»Im Versuch, perfekte Popsongs zu schreiben, habe ich schon viele große Popsongs unmöglich gemacht. Weil ich den Zufall nicht zugelassen habe.«

mir. Ich habe eingesehen, dass ich im Akt des Zeichnens meine Talente am einfachsten zu fassen bekomme. Später dann die Akkorde auf der Gitarre. Aber erst einmal zeichnete ich. Ich habe auf diese Art und Weise meine Kindheit noch einmal durchlaufen. Nur dass ich ungeduldiger war. Und zugleich dankbarer. Auf alle Fälle bewusster. Bewusster in dem Sinne, dass ich wusste: Es gibt Erinnerungen, nur erinnere ich sie nicht. Ich habe übrigens einen Sohn. Er ist zwanzig Jahre alt. Ich habe mich daran erinnert, wie er aufgewachsen ist. Wie er erst seine Umgebung zeichnete. Wie die Menschen, die er zeichnete, erst ganz kleine Köpfe und riesige Körper hatten, weil es nun einmal die kindliche, aufschauende Perspektive ist. Wie dann mit einem Mal Buchstaben hinzukamen. Wie dann später der eigene Name formuliert wurde. Und so weiter. Kinder sind perfekte Lerner. Sie lernen jeden Tag automatisch.

Sie sind blank.

Das haben Sie schön gesagt: Ja, die Kinder sind blank. Und zugleich sind sie wie ein Schwamm. Sie absorbieren alles.

Sie sagen: Sie wussten, dass da Erinnerungen waren, aber Sie erinnerten sich nicht.

Zu wissen, dass da etwas verborgen und verschüttet liegt, kann übermenschliche Kräfte freisetzen. Sie wissen: Ihre Anstrengungen werden irgendwann belohnt. Ich betrat mein Musikstudio. Ich wusste, dass dieser Raum etwas mit mir zu tun hatte. Auch die ganzen Geräte, die darin standen. Aber ich wusste nicht, was es zu bedeuten hatte.

Erinnerten Sie sich, dass Sie Musiker gewesen waren?

Ja. Es ist schwer zu beschreiben, was man erinnert – und was nicht. Man ist sich selbst entfremdet. Als ob man sich von außen betrachtet. Ich habe all die Musikinstrumente und Hallgeräte und das Mischpult und die Gitarrenpedale und alles recht schnell wieder gelernt. Vieles kam wie von selbst zurück, nur weil ich auf der Gitarre spielte, beispielsweise. Die Akkorde kamen zurück. Die Musik fiel mir wie das Zeichnen leichter als die Sprache, das Sprechen, das Lesen und das Schreiben.

Wie nahe liegen Singen und Sprechen?

Ich konnte singen – aber das, was ich gesungen hatte, konnte ich danach nicht als normalen Satz sprechen. Es war bizarr.

Man sagt, dass Kinder erst durch die Sprache Erinnerung verwalten können. Als ob die Sprache nötig sei, um im Hirn eine Art Archiv und eine Zeitleiste anzulegen.

Wir denken in Sprache. Wir träumen in Sprache. Wir erinnern in Sprache.

Haben Sie anders geträumt, als Sie Ihre großen Probleme mit der Sprachfindung hatten?

Schwer zu sagen. Die Verknüpfungen fehlten lange. Ich erinnere mich, dass ich geträumt habe, aber ich erinnere nicht, was ich geträumt habe. Meine linke Hand funktioniert ganz wunderbar. Als ob nichts gewesen wäre. Ich kann komplexe Akkorde greifen. Es muss nur jemand anders für mich die Saiten anschlagen.

Grace Maxwell schaltet sich ins Gespräch ein: Edwyn, wenn du heute träumst, erinnerst du dich dann an deine Träume?

Viel mehr. Ich muss mich aber konzentrieren, damit der Traum nicht wieder flüchtet. Neulich habe ich geträumt, ich könne Italienisch sprechen. Keine Ahnung, warum. Es muss ein Fantasie-Italienisch gewesen sein.

Glauben Sie, dass Träume eine Macht haben?

Unbedingt. Die Träume kommen aus uns. Ich bin stolz auf meine Songtexte. Einige von ihnen habe ich geträumt und dann auf Papier geschrieben. Chorus, Strophen, Bridges. Ich wusste seltsamerweise, dass ein Song aus diesen Elementen besteht, obwohl mir das niemand gesagt hatte.

Sprechen wir über Ihre bemerkenswerten Songtexte. Sie wirken enorm ehrlich, nackt, auf eine Art kunstlos oder natürlich – im Unterschied zu artifiziell, virtuos, perfekt.

Songtexte sind wie Patterns. Zeilen müssen eine bestimmte Länge haben. Strophen müssen eine bestimmte Anzahl von Zeilen haben. Bridges machen den Song interessant. Refrains fassen alles zusammen und müssen eingängig sein. Leider kann ich mit meiner rechten Hand nicht mehr schreiben. Aber mir kommen die Wörter, wenn ich die Musik höre. Ich höre in der Musik die Wörter, die sie braucht.

Es gibt die These, dass es Künstlern oder Musikern leichter fiele, sich von einem Schlaganfall zu erholen, als Menschen aus anderen Berufen, da sie in ihrer Arbeit stets bis zu einem gewissen Grad irrational bleiben müssen.

Es gibt eine englische Fernsehwissenschaftlerin, die sich mit Schlaganfällen beschäftigt. Sie erlitt selbst einen. Sieben Jahre später hatte sie sich halbwegs wieder gefangen. Sie erzählte, wie sie es auf eine Art und Weise auch als großartig empfunden habe, gewissermaßen aus erster Hand zu erleben, was sie zuvor abstrakt studiert hatte.

Aber das beantwortet die Frage nicht.

Sie spricht von der linken und der rechten Gehirnhälfte. Künstler und Musiker, kreative und emotionale Menschen benutzen überdurchschnittlich viel die rechte Gerhirnhälfte. Die linke Gehirnhälfte speichert, wie du deine Waschmaschine programmieren musst und dass dein Flug von Gate 17B abgeht. Leider sitzt auch das Sprachzentrum in der linken Gehirnhälfte.

Warum leider?

Weil ich meinen Schlaganfall in der linken Seite erlitten habe. Andererseits: Ich bin ganz glücklich darüber, dass ich wieder singen, zeichnen und Gitarre spielen kann. Andererseits kann ich Ihnen aufsagen, welche Musiker bei den »Blonde on Blonde«-Sessions 1966 in Nashville dabei waren. Was Bob Dylan anbetrifft, bin ich obsessiv. Überhaupt Musik. Mein Gehirn reagiert auf Musik. Das wurde bei einem Scan einmal ausprobiert. Spielen Sie mir »I Want You« vor, und es gibt im ganzen Kopf messbare Hirnaktivität.

Sie scheinen mit Ihren neuen Songtexten mit dem Hörer zu kommunizieren, als handele es sich um eine direkte Ansprache.

Bevor ich meinen Schlaganfall erlitt, habe ich Songs wie »In Your Heart« geschrieben. Schöne Songs, aber was haben sie mit mir zu tun?

Und heute verhält es sich anders?

Unbedingt! Nehmen Sie »I'm Losing Sleep« – ich singe in diesem Song über mich. Ich erzähle von mir und meinem Schicksal. »I'm losing dignity / Everything I know is right in front of me / And it's getting me down / I'm losing sleep«. Das bin ich. »I'm insecure / About my life / About my work«. Das bin ich. Das ist die Single von meinem neuen Album.

Warum singen Sie: »Ich verliere meine Würde?«

Es gab solche Momente. Vergessen Sie nicht, dass Sie an Selbstsicherheit verlieren, wenn Sie auf Hilfe angewiesen sind. Wenn Sie sich nicht verständlich machen können. Sie fühlen sich dann hilflos. Wenn ich Musik mache, dann habe ich keine Zweifel. Dann weiß ich genau, was ich mache, und niemand ist imstande, mich von meinem Weg abzubringen. Immer wieder arbeite ich mit Musikern in meinem Studio zusammen. Ich treibe sie vor mir her.

Würden Sie sich als Musiker als ›getrieben‹ bezeichnen?

Absolut. Beim Musikmachen geht alles von alleine. Als ob ich einer inneren Stimme folge. Ich muss da gar nicht nachdenken. Auch wenn mir der technische Vorgang des Niederschreibens meiner Songtexte nach wie vor viel Mühe bereitet. Mein Großvater hatte ein unbarmherziges Arbeitsethos. »You must work!«, das waren seine Worte. Ich fühle also, dass ich Musik machen muss, aber es fällt mir zugleich leicht. Dieser Arbeitsethos hat mir sicherlich bei meinem Wiedereintritt ins Leben geholfen.

Die Früchte der Arbeit, wenn es sich um Songs handelt, kann einem zudem niemand nehmen. Wie erging es Ihnen, als Sie sich mit Ihrer eigenen Arbeit wiederbefasst haben, als Sie all Ihre Songs wiedergehört haben?

Ich habe sie gemocht. Es gibt einen Satz, den ich mir jeden Tag selbst sage. Er lautet: »My work is my life.« Dabei empfinde ich meine Musik wie gesagt gar nicht als Arbeit. Trotzdem: Mein Opa wäre stolz auf mich.

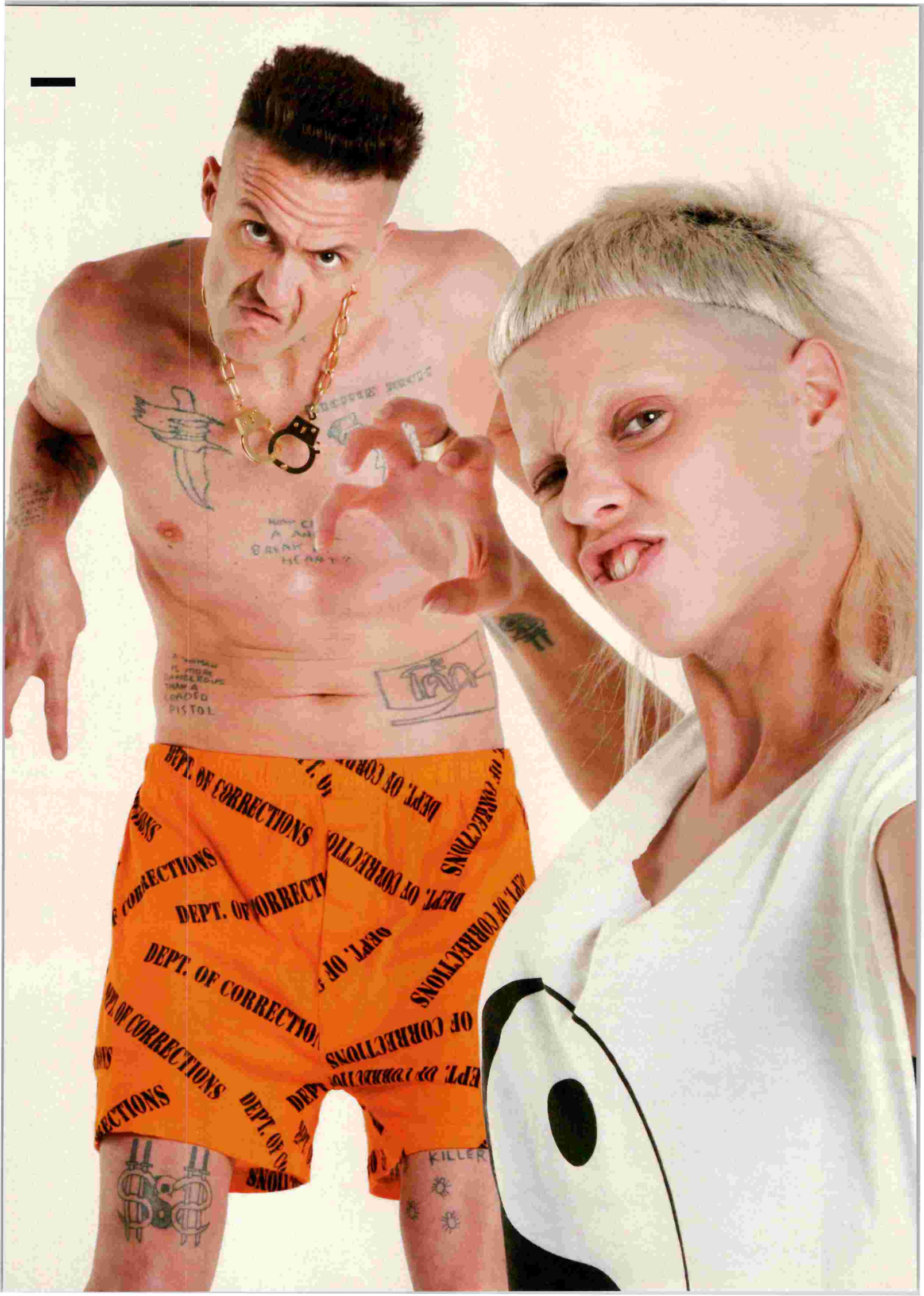
Bedarf es eines strengen Arbeitsethos, um auf die Suche nach dem perfekten Popsong zu gehen?

Erst einmal: Ja, ich suchte und suche nach dem perfekten Popsong. Wie habe ich die Songwriter im Brill Building in New York beneidet. Die setzten sich morgens an den Schreibtisch und schrieben Hit um Hit um Hit. Andererseits: »A Girl Like You« ist eher aus einem Zufall entstanden, nicht aus einem systematischen Vorgehen, nicht aus einer Formel. Ich stand mir schon oft im Weg. Denn Perfektion heißt eben nicht Virtuosität und komplexe Arrangements. Wie oft musste ich mir von meinem Produzenten anhören: »Edwyn, kannst du den Song nicht einfacher arrangieren?« Mit Sicherheit habe ich in dem Versuch, große Popsongs zu schreiben, viele große Popsongs unmöglich gemacht. Weil ich den Zufall nicht zugelassen habe.

Sie meinen: Zur Perfektion gehört auch das Unberechenbare?

Genau. So wie die rechte Gehirnhälfte nicht ohne die linke kann. Und umgekehrt.

Edwyn Collins *»Losing Sleep« (Cooperative Music / Universal) 17.09.10*
Orange Juice *»Coals to Newcastle« (Domino / GoodToGo) 16.11.10*


DEPT. OF CORRECTIONS
A WOMAN IS MORE DANGEROUS THAN A LOADED PISTOL

DIE ANTWOORD

LASS UNS NICHT ÜBER APARTHEID REDEN

Zuhause gelten sie als nationale Peinlichkeit, im Rest der Welt fühlt man sich von ihrer Karikatur des verslumten Buren bestens unterhalten. Ninja und Yo-Landi Vi$$er, zusammen Die Antwoord aus Südafrika, sind die verunsicherndste Pop-Entdeckung des Jahres. Ihr Album »O« ist gerade erschienen. Jan Kedves hat die beiden – und ihren Manager – getroffen.

TEXT: JAN KEDVES **FOTOS**: YVES BORGWARDT

Nichts ist so alt wie ein viraler Hype von vor neun Monaten – könnte man denken. Die südafrikanische Band Die Antwoord, die im Januar damit begonnen hat, von Kapstadt aus ihre pop-kompatibel aufgewerteten Burenklischees durch YouTube zu schicken, lässt sich allerdings nicht als Eintagsfliege der Netzaufmerksamkeit abtun. Im Gegenteil: Mit jedem Tag scheint der Ursprungsverdacht absurder, ihr »Rap-Rave« sei nur ein seltsamer Warm-up-Gag zur Fußball-WM gewesen, und mit jedem Tag gewinnt die Performance der beiden Mitglieder Ninja und Yo-Landi Vi$$er an Komplexität. Die Antwoord tragen das rollende ›R‹ und weltweit unmissverständliche Prollvokabeln aus dem Afrikaans, wie »Fokken«, »Kak« oder »Wat pomp?«, neu ins Pop-Lexikon ein, und es lassen sich nette Anekdoten über sie erzählen: David Lynch soll sie zum Cappuccino eingeladen haben, Peaches ist so süchtig nach ihnen, dass sie ihnen auf Tour hinterher gereist ist, und Aphex Twin hat sich in ihnen so sehr wiedererkannt, dass er Ende August beim Londoner LED-Festival als ihr DJ auftrat. Tatsächlich lässt sich nicht von der Hand weisen, dass Ninja und Yo-Landi aussehen wie zwei aus Chris Cunninghams Aphex-Twin-Videos entlaufene Freaks, die auf dem Weg noch kurz Keith Harings »Pop Shop« geplündert haben. Aber Entertainment ist das eine – dass Die Antwoord die signifikanteste Pop-Entdeckung des Jahres sind, ist das andere.

Wie kaum ein anderer Act zurzeit machen Yo-Landi Vi$$er und Ninja deutlich, welche Mechanismen wirksam werden, wenn sich das System Pop um Inhalte ›fremder‹ Kulturen erweitert, und wie dabei Minderheitenpolitik und eine vage Vorstellung von ›Widerstand‹ zum ästhetischen Mehrwert werden. Die Antwoord sind auf YouTube und in Blogs Dauerthema, denn kein anderer Act stiftet derzeit solche Verunsicherung: Was genau bedeutet es, wenn sich zwei Kunstfiguren als verwahrloste Nachkommen des weißen Suprematismus Südafrikas inszenieren und damit aus dem Stand einen Fünf-Alben-Deal beim Majorlabel Interscope landen? Passen sie dann nur gut ins aktuelle Eurotrance-Fieber, das in den USA mittlerweile sogar Rapper wie Eminem und Pharrell Williams erfasst hat – oder ist ihre Musik eher nebensächlich angesichts des mittelschweren Tabubruchs, der darin besteht, dem weißen südafrikanischen Slumbewohner weltweit ein Gesicht zu geben? Ziehen sie damit ein mit der Vergangenheit kämpfendes Land symbolisch noch tiefer in den Dreck? Kurz: Darf man Die Antwoord außerhalb Südafrikas bedenkenlos gut finden?

Interviewtermin in Hamburg: Auf dem Tisch liegen Zeichenblöcke, Ninja und Yo-Landi Vi$$er bekritzeln sie mit Comicfiguren, Entwürfe noch krasser gestylter, noch fratzenhafterer Ninjas und Yo-Landis entstehen. Die Fragen beantworten sie parallel, und zwar, ohne aus den Rollen zu fallen, bewacht werden sie dabei von einem amerikanischen Interscope-Manager. Interviews sind bei Die Antwoord bereits Performances, also setzt Ninja – bürgerlich angeblich Watkin Tudor Jones – seinen irre stechenden Blick auf, kratzt sich in der Jogginghose und lobt seine eigene Großartigkeit: Die Antwoord, sagt er, sei die beste, wegweisendste, futuristischste Idee, die er in den zwanzig Jahren, seit denen

HOW CAN
A ANGEL
BREAK MY
HEART?

DEPT. OF CORRECTIONS

er schon rappt, gehabt habe. »So ähnlich muss es Einstein gegangen sein, als er auf ›E=mc²‹ kam. Oder Archimedes, als er den Auftrieb entdeckte: Heureka, bumm – Die Antwoord!« Yo-Landi, bürgerlich dem Vernehmen nach Yolandi Visser, könnte ihr demonstratives Desinteresse derweil nicht schöner spielen, sie setzt ihren Kuli erst ab, als Ninja mit ihr schimpft, sie solle gefälligst auch mal was sagen – zum Beispiel sich zu der These äußern, ihre Mitgliedschaft in Die Antwoord verdanke sich kommerziellem Kalkül, andererseits breche sie das Klischee der verkaufsfördernd mit dem Hintern wackelnden Hookline-Sängerin wieder, indem sie auf von Peaches popularisierte Sex-Ermächtigungsgesten zurückgreife. Damit kann Yo-Landi nichts anfangen, sie zeigt nur ein lahmes Grinsen. Dann kaut sie weiter Kaugummi.

Watkin Tudor Jones sagt, er habe keine Lust, darüber zu sprechen, denn es habe keine Relevanz für Die Antwoord, doch es ist wichtig: Bevor er sich den Namen Ninja zulegte und seinen Körper mit Tattoos tapezierte (von denen es heißt, sie seien nicht echt), studierte er in Kapstadt an der Michaelis School of Fine Arts und nannte sich Max Normal. Die Beweise sind auf YouTube zu sehen: Ein trüb dreinschauender Glatzkopf, Typ arbeitsloser Versicherungsvertreter, rappt in einem Polyesteranzug mit zu kurzen Hosen von seinem Traum, in die Welt der regulär Erwerbstätigen aufzusteigen. Außerhalb Südafrikas interessierte sich dafür niemand. Constructus, The Original Evergreen und MC Totally Rad, die anderen Projekte, über die Ninja nicht sprechen will und die im weitesten Sinne mäßige Adaptionen von Cypress Hill darstellten, blieben auch innerhalb Südafrikas weitgehend erfolglos. Der Schlüssel zu Die Antwoord liegt in dem Graffito »When I do good no one remembers, when I do bad no one forgets«, der in einem der Antwoord-Videos zu sehen ist. Man muss unweigerlich an M.I.A. denken: Auch bei der Londoner Central-Saint-Martins-Studentin legte sich irgendwann ein Hebel um und sie begann, ihrer Musik eine Drastik zu verleihen, die das Ignorieren fortan unmöglich machte. Was Background und Politik angeht, lassen sich Die Antwoord und M.I.A. zwar nicht vergleichen – Maya Arulpragasams Vater ist tamilischer Terrorist, die Familien von Ninja und Yo-Landi waren möglicherweise White-Power-Anhänger. Doch was bei M.I.A. die Handgranaten-Artworks und die Uzi-Samples sind, und was bei Die Antwoord die Township-Fotos und die Albino-Ratten auf Yo-Landis Kopf sind, das ist in den Augen des westeuropäischen und amerikanischen Publikums ein und dasselbe: Hier zeugen krasse Figuren von krassen Verhältnissen – Verhältnisse, die zum Glück weit weg liegen.

Pop aus den Problemzonen der Welt ist in den letzten Jahren immer beliebter geworden. Er erfüllt einerseits die Funktion, die Hörer an ihr Glück zu erinnern, ein vergleichsweise sorgenfreies Leben im Westen zu führen, andererseits stellt er das Publikum vor ein Beurteilungsproblem. Kaum jemand kann sich ein ausreichend genaues Bild davon machen, ob die Geschichten, die er von Die Antwoord oder M.I.A. erzählt bekommt, glaubwürdig sind. Google allein hilft nicht weiter, wenn man bewerten will, ob die Tamil Tigers in Sri Lanka tatsächlich eine gerechte Sache mit terroristischen Mitteln vertreten, oder wenn man begreifen möchte, welche Rivalitäten und Allianzen in Südafrika zwischen der verslumten weißen Unterschicht, den Coloureds, den Zulu und Xhosa, all den anderen in den Townships lebenden Bevölkerungsgruppen und den reichen Weißen bestehen, die zwar rechtlich nicht mehr bevorzugt sind, aber von ihren Gated Communities aus noch immer privilegierten Einfluss ausüben. Was dem Hörer bleibt, ist eine intensivere Form jenes Gefühls, das die vornehmlich weißen Fans von amerikanischem Ghetto-Rap schon seit Jahren gut kennen: ein irgendwie wohliges Kribbeln, man könne sich hier möglicherweise an einer hochproblematischen Aufarbeitung real existierenden Unrechts berauschen.

Berauscht man sich hier an einer hochproblematischen Aufarbeitung real existierenden Unrechts?

Nach Ansicht von Christoph Gurk liegt der Erfolg von Acts wie Die Antwoord oder M.I.A. in der Ahnung begründet, dass »hier neue Weltverhältnisse eine künstlerische Form finden, von denen man nicht weiß, ob sie einem geheuer sein sollen.« Der ehemalige Spex-Chefredakteur hat in diesem Jahr drei Monate in Johannesburg verbracht, um dort im Auftrag des Goethe-Instituts das Berliner Theaterprojekt »X-Wohnungen« zu realisieren. »Man kann davon ausgehen, dass es nicht ›eigentliches Sprechen‹ ist, was Die Antwoord machen, sondern dass sie als ironischer Kommentar auf die wachsende Funktionslosigkeit der weißen Siedlernachkommen in Südafrika zu verstehen sind«, sagt er. Vor Ort hat Gurk mitbekommen, wie der globale Hype um Die Antwoord sowohl Verwunderung, Fremdscham, aber auch – vor allem von Seiten der Coloureds und in weißen Kunststudenten-Kreisen – Begeisterung auslöste. Beim Interview in Hamburg bestätigt Ninja, er sei überaus stolz darauf, dass vor allem die ältere Generation der Buren Die Antwoord als »nationale Peinlichkeit« betrachte. Auch Yo-Landi schaltet sich ins Gespräch ein: »Die Schimpfworte, die wir rappen, werden in Südafrika alltäglich benutzt, viele Leute finden es aber nicht okay, dass wir sie öffentlich aussprechen – noch dazu im Ausland! Der Grund dafür ist, dass es nicht viel Schönes aus Südafrika zu berichten gibt. Das Land ist in der Welt eben nicht gerade für kulturelle Errungenschaften bekannt, sondern eigentlich nur für Negatives, und die Leute haben Angst, dass das so bleibt.« – »Aber lass uns nicht schon wieder über Apartheid reden!«: Ninja fährt dazwischen und schaut zum Interscope-Manager. Der nickt. Also bitte: Themenwechsel.

Die Art, wie Die Antwoord Hiphop mit Techno- und Trance-Sounds verbinden, mag neuartig erscheinen, sie erinnert aber auch an einen zwanzig Jahre alten Sound: an den deutschen Eurodance von Snap! oder Captain Hollywood. In DJ-Produzenten-Projekten wie diesen trat damals immer ein Ex-G.I. als (meist schlechter) Rapper auf, legendär in dieser Hinsicht ist Durron Maurice Butler alias Turbo B., der bei Snap! reimte: »I'm serious as

cancer when I say rhythm is a dancer«. Als Koketterie mit solchem von der Popgeschichte längst aufgewertetem Trash wollen Die Antwoord ihre Musik aber nicht verstanden wissen. »In den Townships von Südafrika läuft den ganzen Tag amerikanischer Rap, 2 Pac, 50 Cent und so weiter, und aus den Taxis dröhnt europäischer Rave-Sound. Das ist die Musik, mit der wir groß geworden sind«, erklärt Ninja. »Aber die Kombination aus beidem, der Mix aus hysterischen Rave-Synthesizern und fetten Gangsta-Raps, das war unsere Idee. Das macht in Südafrika sonst keiner.«

Das kann man getrost bezweifeln: Interessant ist, dass Die Antwoord mit diesem »Rap-Rave« im weitesten Sinne als Global-Pop-Act wahrgenommen werden – obwohl sie mit den offensichtlicheren Weltmusik-Phänomenen der letzten Jahre, etwa Kuduro oder Kwaito, nichts gemein haben. Während die Beliebtheit letzterer Stile zuzunehmen schien, je ›fremder‹ und folglich ›authentischer‹ ihre Rhythmik und Dialekte klangen, verwenden Die Antwoord nicht ›exotische‹, sondern westliche Folklore. Ihr Hit »Enter the Ninja« basiert auf dem Refrain des nervtötenden Songs »Butterfly« des dänischen J-Pop-Rave-Acts Smile.dk, »Beat Boy« sampelt den High-Energy-Pop von Bronski Beats »Hit that Perfect Beat«, und in dem Hiphop-Track »Fish Paste« wird Mariah Careys »Obsessed« durch den Wolf gedreht. Man könnte sagen: Der Clou an Die Antwoord ist, dass sie Europa und den USA raffiniert ihren eigenen Junk zurückverkaufen. Paradoxerweise fühlt sich ihr Publikum auch gar nicht verschaukelt, sondern, im Gegenteil, gut verstanden. Was darauf hinweist, dass hier – ähnlich wie bei ›regulärer‹ Weltmusik, deren Appeal für westliche Ohren darin besteht, dass in ihr ›primitive‹ Stile einer annehmlichen Glättung im Sounddesign unterzogen werden – ebenfalls ein kolonialistisches Motiv zum Tragen kommt: In die Rezeption von Die Antwoord spielt eine Mischung aus Befremden und subtilem Stolz hinein, dass der ›eigene‹ Pop weltweit siegreich war und man ihn nun in anderer Form von Fremden wieder ausgespuckt bekommt.

Schätzungen zufolge leben in Südafrika rund zehn Prozent der 4,5 Millionen Weißen unter der Armutsgrenze. Wie viele unter ihnen nach wie vor von einer Herrschaft der Weißen träumen, lässt sich statistisch schwer erfassen, bekannt ist hingegen, dass in den Townships trotz offiziellen Verbots der Schwarzhandel mit gesundheitsschädlichen Hautbleichmitteln weiterhin boomt und Südafrika auch sonst in vielem – trotz des angeblichen Entwicklungs-Turbos Fußball-WM – weit davon entfernt ist, zur von Nelson Mandela erträumten »Rainbow Nation« zu werden. Bis heute wird sie in jedem politischen Leitartikel in Südafrika beschworen: die Nation, in der die Bevölkerungsgruppen gleichberechtigt und zufrieden miteinander leben.

Die Antwoord scheinen derweil austesten zu wollen, wie belastbar der Regenbogen als südafrikanisches Hoffnungssymbol ist. In »Fish Paste« rappt Ninja die einigermaßen anmaßende Zeile »I am a fucking coloured if I want to be a coloured, my inner coloured just wants to be discovered«, und auch in dem Video »Zef Side« geht es zur Sache. Hier prangt ein Regenbogen auf den Shorts, die Ninja als einziges Kleidungsstück trägt – sie sind bedruckt mit dem Cover von Pink Floyds »Dark Side of the Moon«-Album. In Zeitlupe vollführt Ninja Fickbewegungen, Yo-Landi schaut auf das Gebaumel in seiner Hose und macht dazu eine Handbewegung, die sagt: »Yo, check this out«. Ninja beult hier quasi metaphorisch das Nationalsymbol Südafrikas von innen aus, mit seinem Gangsta-Schwanz, den er in »Beat Boy« als »as big as your arm« beschreibt. Dass es sich um eine Prothese handelt, ist egal: Der Beweis, dass Ninja ›coloured‹ sein kann, wenn er ›coloured‹ sein will, ist damit geführt. Und möglicherweise stimmt es ja, dass kulturelle Identität nur eine Frage ist, die keinen Schaden anrichtet, wenn man sie wie Die Antwoord als Spiel begreift und dabei Klischees gegeneinander aufhetzt.

Das große Projekt von Die Antwoord besteht also darin, schon heute ein zukünftiges, zwar irgendwie heruntergekommenes, dafür ethnisch sehr entspanntes Südafrika zu repräsentieren. »Mandela, ›District 9‹ und Die Antwoord: Das ist für mich die Geschichte meines Landes. Für den Rest interessiere ich mich nicht«, sagt Ninja. Den Einwurf, der Alien-Thriller von Neill Blomkamp sei eine Parabel auf Apartheid, noch dazu sei es ein politisch höchst zweifelhafter Film, lässt Ninja nicht gelten: »Es steckt viel mehr in ›District 9‹ als das, es gibt auch tolle Science-Fiction-Effekte, wie in Hollywood, noch dazu ist der Film verdammt lustig.« Yo-Landi ergänzt, der Fotograf Roger Ballen gehöre ebenfalls in die Reihe der Männer, die für ein ›anderes‹ Südafrika stünden und auf die man deshalb stolz sein könne. Ballen, eigentlich Amerikaner, begann in den achtziger Jahren, das Leben der verarmten Buren in den Unterschichtsvierteln kurz vor Ende der Apartheid zu dokumentieren, auch seine Schwarzweißbilder scheinen aus heutiger Sicht – wie Die Antwoord – direkt aus Aphex-Twin-Videos zu stammen. »Solche Bilder wollten die Weißen in Südafrika natürlich nicht von sich sehen. Roger Ballen wurde mehrmals festgenommen, er hat sogar Todesdrohungen bekommen«, sagt Yo-Landi. Dann aber scheint Ninja klarzuwerden, dass es nun schon wieder um Apartheid geht, schlagartig verfinstert sich sein Gesicht, die Augenbrauen zerren an der Stirn. Auch Die Antwoord werden ständig von der Vergangenheit eingeholt, obwohl sie in andauernder Selbstkarikatur das Klischee des hässlichen Buren überkritzeln und nicht häufiger betonen könnten, »fresh futuristic next-level shit« zu machen.

Der Clou ist, dass Die Antwoord raffiniert dem Westen seinen Junk zurückverkaufen

Die halbe Stunde Gesprächszeit ist um, Ninja und Yo-Landi reißen die Zeichnungen von ihren Blöcken, gleich geht es weiß wieder von vorne los. Ihr Manager sieht unzufrieden aus, er scheint zu befürchten, sein neuer edgy Top-Act könnte allzu politisch diskutiert werden. Vor der Tür fängt er den nächsten Journalisten ab und adressiert ihn im Befehlston: Das Interview in Richtung des früheren Wirkens von Watkin Tudor Jones oder in Richtung Apartheid zu lenken, ist ab jetzt verboten. Wir wollen uns ganz auf Die Antwoord konzentrieren. Verstanden?

Die Antwoord »O«
(Cherry Tree / Interscope / Universal)
08.10.10

FREUNDE IM GROOVE

FR 20.11. HAMBURG, Uebel&Gefährlich
FR 12.11. MÜNCHEN, Alte Kongresshalle
SA 27.11. LEIPZIG, Conne Island
DO 2.12. BERLIN, Watergate
SA 11.12. OFFENBACH, Robert Johnson & MTW Lounge
FR 21.01. KÖLN, Stadtgarten & Studio 672

PRÄSENTIERT VON:

GROOVE
DAS MAGAZIN FÜR ELEKTRONISCHE MUSIK UND CLUBKULTUR

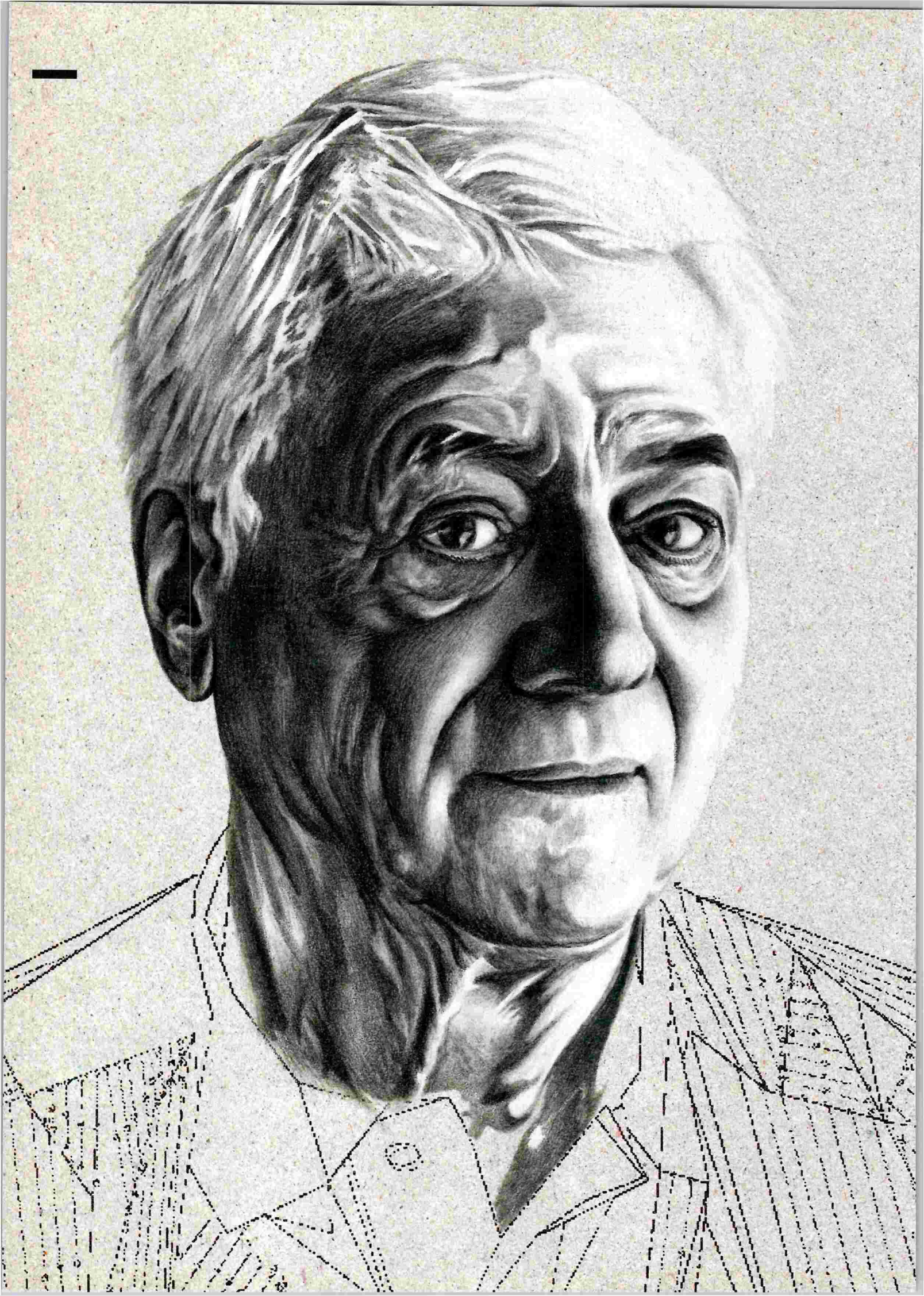
SONDERAUSGABE

GROOVE20

Das Beste aus 20 Jahren und
Exklusivinterviews mit Derrick May, Sven Väth,
Richie Hawtin, DJ T, Raf Simons
und anderen

+

AB DEM 18. NOVEMBER IM HANDEL.



DIGITALE EVOLUTION FILM

Die Spex-Gesprächsreihe »Digitale Evolution« befasste sich in den letzten drei Jahren vor allem mit den Folgen der Digitalisierung in Musik und Bildender Kunst. Diesmal blicken wir aufs Filmgeschäft – nicht nur, weil 3D boomt und mit David Finchers »The Social Network« gerade die Facebook-Geschichte in Bockbuster-Format gebracht wurde. Die Digitalisierung macht sich auch auf andere Weisen bemerkbar, positiv wie negativ: Während auf YouTube ein ganz neues Kino entsteht, gefährden Digitalisierungsvorgaben aus Hollywood die Existenz europäischer Filmkunsttheater.

ILLUSTRATIONEN: PATRICK KLOSE

ALEXANDER KLUGE

INTERVIEW: PHILIPP EKARDT

Herr Kluge, folgende Sätze haben Sie 2007 dem ersten Teil Ihrer »Geschichten vom Kino« vorangestellt: »Seit etwa hundertzwanzig Jahren rattern unaufhaltsam die Kinoprojektoren. Das Prinzip Kino selbst ist älter als die Lichtspielhäuser. Es ist so alt wie das Licht der Sonne und die Abbilder in unseren Köpfen. Deshalb ist das Kino auch nicht beendet, wenn die lautlosen Beamer kommen.«

Ja. Bereits in der frühesten Zeit, in der Menschen lebten, gab es Höhlenmalerei. Die Menschen haben das, wovor sie sich fürchteten, an den Höhlenwänden abgebildet. Bereits diese Tätigkeit kann man als Kino im Kopf der Menschen bezeichnen, und sie ist auch der Gegenstand der Filmgeschichte, die allerdings sehr jung ist. Wenn ich etwa an meine Großmutter mütterlicherseits denke, sie wurde im Jahr 1872 geboren – womit sie also älter ist als die Filmgeschichte. In dieser Hinsicht ist das technisch-ingenieursmäßig gestaltete Projektionswesen, das die Brüder Lumière 1895 erfunden haben, etwas, das ich als sehr jung empfinde – aber gleichzeitig ist es sehr alt und vertrauensvoll.

DIE PIONIERE DES KINOS WÄREN BEGEISTERT GEWESEN VON DEN NEUEN TECHNISCHEN MÖGLICHKEITEN, MEINT ALEXANDER KLUGE. DER TRÄGER DES DEUTSCHEN FILMPREISES ARBEITET HEUTE AM LIEBSTEN MIT DEN MEDIEN FERNSEHEN UND ONLINE UND FINDET AUF SEINER NEUEN SUHRKAMP-DVD ELEMENTARE ANTWORTEN AUF DIE BILDERFLUT UNSERER ZEIT.

Und wie interveniert nun die Digitalisierung?

Die digitale Revolution ist noch viel jünger, und sie hat bereits neue Wegscheiden für den Film ermöglicht. Es ist verblüffend, dass einerseits die Filmgeschichte verschwunden ist. Wenn ich heute Kinos besuche, und zwar nicht ausgewählte Filmkunstkinos wie das Arsenal in Berlin oder das Abaton in Hamburg, sondern die normalen, landläufigen Gebrauchskinos, dann finde ich dort erstens kaum noch historische Filme. Zweitens wird die Filmgeschichte dort bis auf ein paar sehr

selektive neue Möglichkeiten gar nicht mehr fortentwickelt. Man kann nicht leugnen, dass Tarantinos »Inglorious Basterds« alles zusammenfasst, was der Western je konnte und auf eine politisch unkorrekte Art und Weise auf das Dritte Reich anwendet. Damit eignet Tarantino dem Film zwar eine Erzählweise an, die ich sehr achte, die aber letztendlich keine wirkliche Weiterentwicklung darstellt. Ich glaube also zu wissen, was Film ist, aber ich würde niemals auf die Idee kommen, meine Filme in eines dieser Gebrauchskinos zu tragen. Ich würde stattdessen in ein Filmmuseum gehen, ich würde sie im Centre Pompidou in Paris oder im Museum of Modern Art in New York publizieren. Gleichzeitig eröffnet sich durch die Digitalisierung die Möglichkeit fürs Kino neu, seitlich von den Museen und den Multiplexen – zum Beispiel bei YouTube. Hier entwickeln sich die archaischen Formen, die ich aus der Frühgeschichte des Films kenne und liebe, ganz neu. Die Evolution geht immer auf der Seite der kleinen Tiere vor sich, sagt Darwin, und das stimmt auch hier. Bei YouTube entsteht der Minutenfilm neu, wie es ihn gab, als das Kino noch auf den Rummelplätzen stattfand, auf Coney Island etwa, oder in den Nickelodeon-Apparaten in Manhattan im frühen 20. Jahrhundert. Da warf man einen Penny ein, ein Guckloch öffnete sich, und dann konnte man zum Beispiel Edwin S. Porters 1903 gedrehten, 60 Sekunden kurzen Film »Electrocuting an Elephant« anschauen. Andererseits bildet sich online aber auch das Gründliche neu, der Zehnstundenfilm, das Epos.

Sie meinen als Agglomeration vieler kurzer Onlinefilme?

So ist es. Der neue Minutenfilm ist das, was die vielen User von ihren Computern hochladen. Und der Zehnstundenfilm besteht aus vielen solcher Minutenfilme. Stellen Sie sich das wie ein Korallenriff vor, in dem viele verschiedene Lebensformen, durchaus auch im Widerspruch zueinander, koexistieren. Diese neuen Epen entstehen allerdings nicht unbedingt von Natur aus, indem jeder einfach das online stellt, was er so meint. Aber wenn hier die Schwarmintelligenz, die uns Menschen ja auch innewohnt, positiv wirksam wird – trotz Duisburg –, zum Beispiel durch die richtigen Kollaborationen und Vernetzungen, kann sie ein Florenz erschaffen. Und ein Florenz in der digitalen Welt, das ist, was ich als Fortsetzung der Filmgeschichte mit anderen Mitteln bezeichnen würde.

Um noch einmal auf das Gebrauchskino um die Ecke zurückzukommen ...

Es liegt ja nicht um die Ecke. Es liegt im Stadtzentrum. Das sind gestapelte Kinosäle, in denen das Blindbuch- und Blocksystem herrscht. Das ist Planwirtschaft des Kinos.

Es wird Kino genannt, aber für Sie ist das kein Kino?

Das ist Dinosaurierkino, dessen Formen, zum Beispiel die Standarddauer von 90 Minuten, obsolet geworden sind. Dieses Zeitformat entstammt dem alten Abend einer ständischen Gesellschaft, dem sogenannten Feierabend, den es in dieser strengen Form seit den 1970er Jahren nicht mehr gibt. In ihrer neuen Art, sich die Zeit anzueignen, sind Menschen entweder wirklich interessiert, und dann ist es egal, wie lange etwas dauert. Oder sie prüfen, ob sie etwas interessiert. In diesem Fall ist alles, was über ein paar Minuten hinausgeht, zu lang. Die Auflösung der regelmäßigen Zeit geschieht allein schon dadurch, dass das Internet über alle Zeitzonen hinweggeht, und das ändert auch die Kinogewohnheiten. Die Art und Weise, wie vor allem junge Menschen heute ihre Zeit und Aufmerksamkeit artikulieren, ist deswegen viel genauer geworden, als es das Dinosaurierkino anbieten kann. Aber man darf natürlich auch hier nicht einseitig sein. Im letzten Jahr gab es zum Beispiel »Das weiße Band« oder »Avatar«, das ist natürlich echtes Kino – sehr gegensätzlich zwar, aber sehr interessant. Dagegen könnte ich nichts sagen.

»ES GEHT ALSO DARUM, IN DIESEM TSUNAMI VON BILDERN HEUTE INSELN ZU BAUEN.«

Auch nicht gegen »Avatar«?

»Avatar« finde ich hervorragend. Georges Méliès zum Beispiel, von dem die frühesten Jules-Verne-Verfilmungen stammen, wäre begeistert gewesen von den elektronischen Möglichkeiten, die heute zur Verfügung stehen.

Also wäre »Avatar« ein Beispiel dafür, wie die digitale Evolution es ermöglicht, die Gestaltung des Filmbildes nach einem älteren, antirealistischen Programm weiterzutreiben?

Aber ganz sicher. Und dabei entstehen herausragende sinnliche Eindrücke. Ich sage aber auch gleich dazu, dass dies nur einem so guten Regisseur wie James Cameron gelingt. Außerdem würde ich den Anti-Realismus nicht einseitig loben. Es muss immer beides zusammen geben, Realismus und Anti-Realismus.

Sehen Sie weitere Verwendung für die digitalen Möglichkeiten der Bildgestaltung?

Die digitalen Mittel erlauben es uns heute, an der Nahtstelle zwischen klassischem, also chemischem Kino und elektronischem Film richtig zu zaubern. Zum Beispiel haben wir bereits in den neunziger Jahren für meine Fernsehfeatures – angeregt durch Franz Kraus, dem Chef des Traditionsunternehmens Arnold & Richter, den Entwicklern der ARRI-Kamera – auf elektronische Kameras Optiken gesetzt, die teilweise 600 bis 800 Jahre alt sind. Wir haben also mittelalterlich-neuzeitliche Filmoptiken auf digitale Geräte montiert. Auf diese Weise erhält man Bilder, die dem analogen Filmbild in puncto visueller Informationsdichte nicht unterlegen sind. Das fällt im Fernsehen zwar gar nicht auf, weil hohe visuelle Qualität bei einer Bildschirmaufteilung von nur 625 Zeilen ohnehin nicht zur Geltung kommt. Wir haben es aber trotzdem gemacht – sozusagen mit Mentalreservation, im Wissen, dass diese Bilder nicht ausschließlich im Fernsehen gezeigt werden. Wenn man solche Bilder heute zum Beispiel auf ein digitales Floß wie die DVD hinüberzieht, kann man ihre visuelle Qualität schon wieder eher beachten. Und solange es nur eines der alten Kinos mit großer Leinwand gibt, produzieren wir dafür – das ist die Lehre von Godard. An der Nahtstelle zwischen analogem und digitalem Film entwickeln sich heute also 50 Prozent Chaos und 50 Prozent Genie, und zwar Genie der technischen Möglichkeiten. Für das Licht und die Brechungen, die Sie dabei erhalten, ist das Digitale ein Wunder. Wie bei jeder Revolution könnte ich Ihnen jetzt natürlich auch Nachteile aufzählen – ich bin ja eigentlich von Haus aus kein großer Bilderbeschwörer.

Sie haben sich wiederholt sogar einen Bildervernichter genannt.

Ein Bildervernichter bin ich genauso wie das Gegenteil. Ich glaube, dass das auch dem Gefühl von Menschen entspricht, die heute der Bilderfülle im Internet ausgesetzt sind, wo Werbung, Film und Online-Inhalte vereint sind. Dieser Tsunami von Informationen ist

vielen Menschen zu viel. Selbst meinen Kindern, die sehr unbefangen mit den neuen Medien umgehen, sind im Internet zu viele Bilder. Sie würden es sehr schön finden, wenn sie einen Teil dieser Bilder abwählen könnten, ohne etwas zu versäumen – weil sie stattdessen gute Bilder hätten. Und hier bietet sich die Chance für das, was man traditionell Qualität nennt, mittendrin im Digitalen, online. Ein Bild aus »A bout de souffle« von Godard ermöglicht, dass ich breite Teile anderer Bilder abwählen kann. Es geht also darum, in diesem Tsunami von Bildern heute Inseln zu bauen, Gärten der Information, und die beruhen darauf, dass sie weniger Bilder haben als die anderen. Die Bilder sollen nicht gesteigert werden, sondern vermindert. Ich meine damit nicht die Anzahl. Es geht vielmehr darum, Gegenbilder zu bauen. Ein solcher Fall wäre »Das weiße Band«, das ist Michael Hanekes Methode. Und auch bei Tom Tykwer ist das so. Mich hat sehr berührt, dass Tykwer sich bereiterklärte, an meiner Verfilmung des »Kapitals« von Marx durch die Brille von Sergej Eisenstein mitzuwirken. Er fertigte dafür einen Zehnminutenfilm an.

Sie sprechen von »Der Mensch im Ding«, Tykwers Kurzfilmbeitrag zu Ihrem 2008 erschienenen DVD-Projekt »Nachrichten aus der ideologischen Antike«.

Ja, Tykwer hat den Warenfetisch verfilmt, was gar nicht so einfach ist. Einen hohen Begriff der ökonomischen Theorie hat er mit einem Mittel verfilmt, das ich bis dahin gar nicht kannte. Er hat eine Frau aufgenommen, die ein Straße hinunterläuft. Ein Standbild aus diesem 35mm-Film hat er in einem Studio in Prag auf 3D-Format bringen lassen, also einen Raumfilm hergestellt. In diesem digitalen Raum gibt es virtuelle Kamerabewegungen, die man in der Wirklichkeit nicht herstellen könnte und welche die Filmgeschichte vorher nicht kannte. Von einer Zigarettenkippe schwenkt Tykwer auf die Fassade eines ganzen Hauses, vom Himmel auf eine Einzelheit. Kein realer Kran, auch keine Zoom-Optik könnte Fahrten dieser Art ausführen. Digital ist es möglich.

Dazu hört man dann Tykwers Stimme aus dem Off, die die Entstehungsgeschichte der einzelnen, im Zoom fokussierten Dinge kommentiert.

Was Dinge sind, versteht man, behauptet Marx, wenn man ihren Produktionsprozess untersucht. Wie sind sie entstanden und wer hat sie gemacht? Man stößt auf die Tatsache, dass immer menschliche Arbeit, das heißt Lebenszeit in diesen Dingen steckt. Insofern sind die Warendinge »verzauberte Menschen«. Dass wir das spontan nicht sehen, das ist der Warenfetisch. Tom Tykwer zeigt in seinem Film genau diese Verknüpfung. Da sage ich: Hut ab! Mit den Mitteln der Grenzzone zwischen Film und Elektronik – die Hälfte seines Beitrags ist ja Film – betreibt er Alchemie.

Sie sprachen gerade von Bildreduktion. Tykwer hat also eine besonders radikale Möglichkeit gewählt, weil sein Film praktisch nur noch aus einem Bild – einem auf 3D gebrachten Standbild – besteht?

So ist es. Sie können so alle möglichen anderen Bilder abwählen.

Es scheint auch auf Ihrer neuen DVD – »Wer sich traut, reißt die Kälte vom Pferd« – eine ähnliche Tendenz zum vereinzelten Bild zu geben, und zwar zur Landschaftsaufnahme und zu Bildern von Schnee.

Ja, es muss ermöglicht werden, sich auf Bilder zu konzentrieren. Auf der Website dctp.tv, die man über Spiegel Online erreicht und für deren »Gärten der Information« ich regelmäßig Beiträge liefere, können Sie zum Beispiel eine Programmschleife unter dem Titel »Alles fließt« anschauen. Sie besteht aus Videos von Flüssen und Pfützen. Man sieht also einfache, elementare Bilder. Ich empfinde aufgrund der heutigen Bilderfülle einen Hunger nach einfachen, von der Kamera fassbaren Bildern. Die Digitalität erfordert hier, erneut Ars povera zu betreiben, also ein Verfahren, dass es im Prinzip seit 3.000 Jahren gibt. Eigentlich ist diese Kunst auch gar nicht arm, sie verzichtet nur auf falschen Prunk zugunsten von Konzentration.

Und nach welchen Gesichtspunkten bauen Sie Ihre DVDs auf?

Nach zwei Gesichtspunkten. Man muss erstens auf die Nervosität moderner Menschen, auf das Bedürfnis nach Vielfalt, Rücksicht nehmen. Das heißt, man muss sich kurz fassen. Ich für meine Person finde es übertrieben, immer aus allem eine 90-Minuten-Vorstellung zu machen. Dazu muss ich Geschichten aufblasen. Ich kann Ihnen als Literat »Die Buddenbrooks« in drei Seiten erzählen. Das ist vielleicht sogar besser für unsere Zeit, ohne dass ich Thomas Mann verachte oder sagen würde, Epik sei nicht gut. Für viele Geschichten ist die Minutenform die angemessene Wahl, das können zehn, fünf, drei Minuten sein, oder nur eine Minute, ganz kurze Flashs. Und der Gegenpol dazu wäre die Gründlichkeit. Auch die muss es natürlich weiterhin geben. Wenn Sie aber als Filmemacher beleuchten wollen, wie ein Jahrhundert entgleist, dann können Sie das nur, wenn Sie episch erzählen, wenn Sie etwa Zehn-Stunden-Filmlängen zulassen.

Und dafür ist die DVD geeignet?

Weil sie ökonomisch relativ ungefährlich etwas in Bereitstellung bringt.

Ökonomisch im finanziellen Sinn?

Finanziell auch, aber die eigentliche Währung ist die Aufmerksamkeit von Menschen. Ich fände es unverschämt, einen Zuschauer zehn Stunden lang in ein Kino zu setzen, da müsste ich mich schon für ein Genie halten. Beethoven würde so etwas machen, aber ich nicht. Es ist eine Frage der Höflichkeit, dass ich die Urinlänge beachte, das heißt, nicht länger als 120 Minuten zu werden. Aber ich möchte natürlich auch Zusammenhänge darstellen, die in 90 Minuten gar nicht in irgendeine Fassung kommen können. So werden es also – je nachdem, worum es geht – zehn Stunden, die ich aber nicht im Kino zeige, sondern einfach auf ein Floß lege, und dieses Floß ist eben die DVD. Sie ist ein passiveres Medium als das Kino, sie sagt nicht schreierisch: Ihr müsst bei mir bleiben! Sie ist im Grunde vergleichbar mit dem Eisschrank in der Nacht: Ich esse ja nicht dauernd nachts um vier Uhr, aber ich weiß, der Kühlschrank ist gefüllt. Es ist luxuriös, dass man darin mehr aufbewahren kann, als man unmittelbar verbraucht.

Also ist die DVD eine Reserve?

Ja, sie ist ein Angebot, ein höfliches Angebot, das sonst auf dem Markt fehlt. In den USA sehen wir jetzt schon, dass die DVD die Vorform von etwas anderem ist, nämlich von ›on demand‹, wo die Menschen also gar kein physisches Produkt mehr nach Hause nehmen, sondern selbst entscheiden, wann sie sich etwas anschauen. Das finde ich gut, denn für mich ist die Lebenszeit anderer Menschen

»KEIN REALER KRAN, KEINE ZOOM-OPTIK KÖNNTE DAS. DIGITAL IST ES MÖGLICH.«

heilig. Das ist alles Zeit, die vom Tod geliehen ist. Die Lebenszeit konkreter Menschen ist das eigentliche Anti-Kapital zu Lehman Brothers, dem Markt oder der Börse. Und dieses Kapital wird in Aufmerksamkeit eingezahlt. Ich finde es auch im positiven Sinn verblüffend, dass man im Internet gar nichts verdienen kann – außer der Aufmerksamkeit anderer Leute. Das ist etwas ganz Wunderbares! Um Gottes willen dürften jetzt nicht die Copyrights wieder eingeführt werden und diesen freien Fluss vernichten.

Würden Sie das auch für Bücher oder DVDs fordern?

Ich beschäftige mich gerade mit einem dicken Buch, in dem es um die Geschichte des Urheberrechts geht. Der Autor schreibt sehr intelligent, dass immer dann, wenn es Urheberrecht gab, die Kommunikationsmittel ausdörrten, Autoren schlecht bezahlt wurden und keine guten Bücher erschienen. Zum Beispiel hat zwischen 1750 und 1830, als es in Deutschland kein Urheberrecht gab, die Blüte der Klassik und der Romantik stattgefunden. Nie zuvor wurden so viele Bücher gelesen und gedruckt wie damals. Und offenkundig haben diese Bücher die Autoren besser genährt, Goethe sieht feist aus auf den Bildern, und auch Heinrich von Kleist hat gelebt. Und das alles ohne Copyright! Eine ähnliche Situation haben wir heute in den neuen Medien, aber offenbar nur einen Moment lang. Denn schon kommen die Parasiten, die Belagerer, und wollen alles wieder in kleine Äcker abgrenzen – obwohl sie doch auf den Äckern gar nichts pflanzen würden.

Wie verhält es sich dann mit Autorschaft?

Der Autor ist jeder Mensch, das steht schon in Hans Magnus Enzensbergers Radiotheorie. Die Leute, die Aufmerksamkeit einliefern, indem sie YouTube ansehen, und die dann selber ein Video einstellen, die sind der Autor. Sicher muss man da differenzieren, es gibt den Autor in etwas professionellerer und in weniger professioneller Gestalt – so wie es Sammler und Gärtner gibt. Ein unausgebildeter Mensch, der einmal etwas Interessantes gefilmt hat und einstellt, der ist nicht gleich Gartenbauer, der ist nicht gleich Architekt dessen, was er macht. Aber trotzdem ist er Autor. Mit Blogs funktioniert es ja schon so: Einige Blogger sind bereits Attraktoren für Interessen, zu denen auch andere Autoren Beiträge liefern. So könnte es auch für Film funktionieren. Sowie man etwas zu mehreren macht, entsteht so etwas wie ein Korallenriff. In nährstoffarmen Meeren nährt sich das Leben auf Gegenseitigkeit, auf Korallenriffen. So etwas Ähnliches ist Autorschaft. Ein Korallenriff besteht aus vielen verschiedenen Tieren, aber alle würden sie sterben, wenn sie nicht auf Gegenseitigkeit eine Republik bilden würden.

Sie veröffentlichen jetzt gerade die inzwischen vierte DVD bei Suhrkamp, sagen aber, dass die DVD nur ein Übergangsmedium ist, das man sich in Zukunft sparen wird, weil ständig online derselbe Inhalt verfügbar sein wird, und vielleicht noch viel mehr.

Online oder ›on demand‹ sind schon ein richtiger Fluss. Das hier, die DVDs, sind noch Kanister. Aber ein richtiger Gebirgsbach ist schöner.

Alexander Kluge *»Wer sich traut, reißt die Kälte vom Pferd« DVD, 180 Min. (Filmedition Suhrkamp) 05.11.10*

CHRISTIAN BRÄUER, PHILIPP BRANDT & HELGE SASSE

INTERVIEW: RALF KRÄMER & WIBKE WETZKER

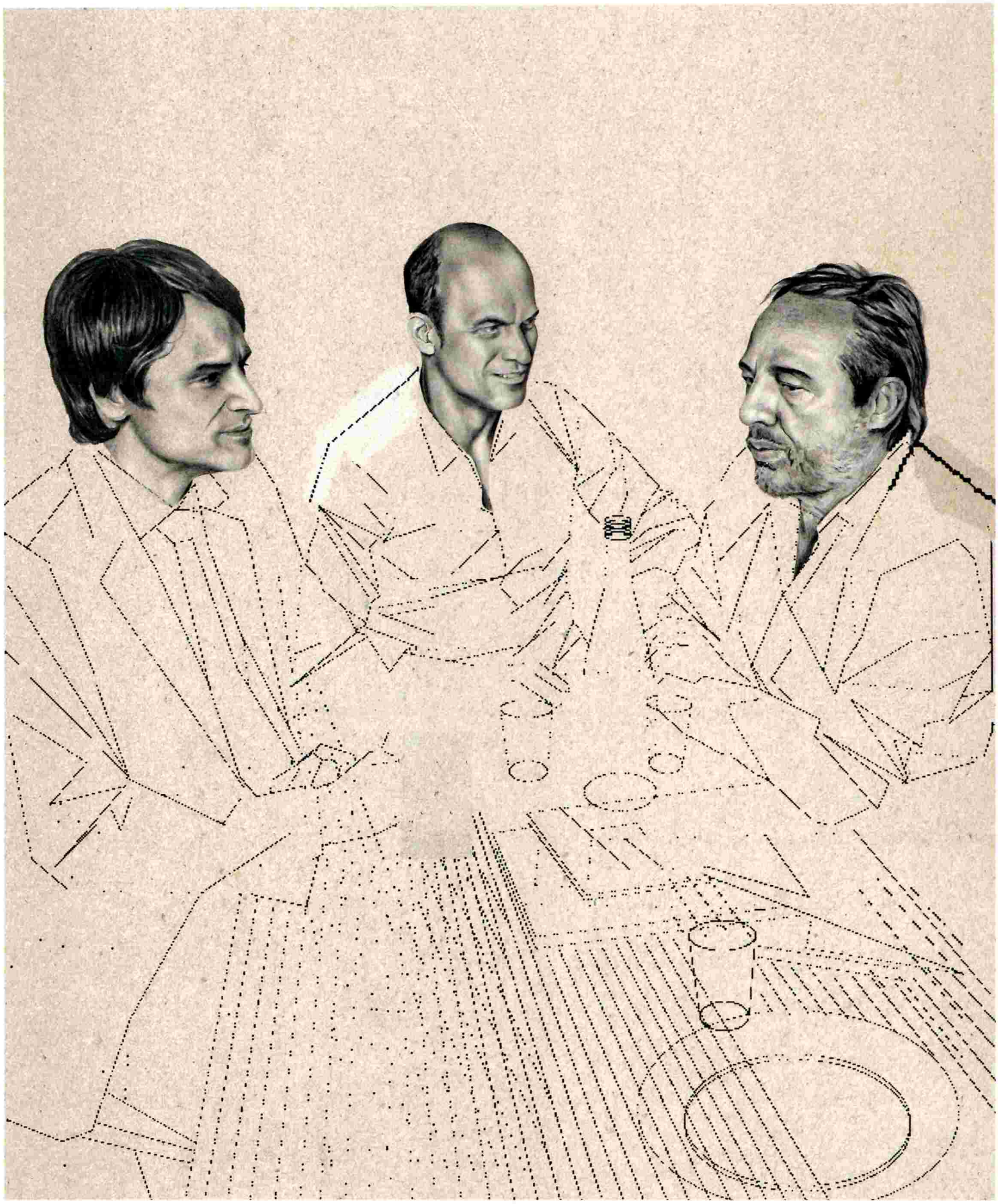
In der Musikindustrie ist die Umstellung von analogen auf digitale Formate längst Geschichte. Für die Kinowirtschaft hingegen ist trotz des 3D-Boom der große Durchbruch bei der Digitalisierung noch nicht abzusehen. Woran liegt das?

Christian Bräuer: Bereits vor acht Jahren haben sich die sieben großen Hollywoodstudios zusammengesetzt, um sich frühzeitig auf einen einheitlichen Standard des digitalen Filmformats zu einigen. Dadurch sollte vor allem ein Formatkrieg, wie er im Zuge der Einführung des Home-Videos Anfang der achtziger Jahre ausbrach, vermieden werden. Diese sogenannten DCI-Standards legen qualitative Normen fest und beschränken die Nutzungsrechte. Dabei spielte vor allem der Kopierschutz eine große Rolle. Die Studios wollten eine größtmögliche Sicherheit für

DIE DIGITALISIERUNG STELLT NICHT ZULETZT DIE KINOWIRTSCHAFT VOR EINE EXISTENZIELLE HERAUSFORDERUNG. WAS DIE FILMBRANCHE AUS DEN FEHLERN DER MUSIKINDUSTRIE GELERNT HAT, ERÖRTERN IN DIESER GESPRÄCHSRUNDE: HELGE SASSE, VORSTANDSVORSITZENDER DER SENATOR ENTERTAINMENT AG, CHRISTIAN BRÄUER, GESELLSCHAFTER DER YORCK KINOGRUPPE, DIE IN BERLIN INSGESAMT 14 KINOS BETREIBT, SOWIE DER ANWALT PHILIPP BRANDT, DESSEN KANZLEI NUTZER ABMAHNT, DIE ILLEGAL FILME AUS DEM NETZ HERUNTERGELADEN HABEN.

ihre Produkte, denn im Gegensatz zum 35mm-Film ist ein digitalisierter Film natürlich viel einfacher zu vervielfältigen, was den illegalen Missbrauch enorm erleichtert. Diese DCI-Standards zu erfüllen, ist aber wahnsinnig teuer. Ein ›normaler‹ hochwertiger Qualitätsbeamer kostet um die 15.000 Euro. Um einen Kinosaal nach der Hollywood-Norm auszurüsten, muss man aber alles in allem schon mit 100.000 Euro rechnen. Und so ein Beamer hält auch nur etwa acht bis zehn Jahre. Das können sich die meisten Kinos nicht leisten; und so wird einmal mehr eine Frage der Technik auch zu einer Machtfrage. Die großen Hollywoodstudios sind zwar durchaus bereit, sich an diesen Kosten zu beteiligen, allerdings nur unter bestimmten Bedingungen. Beispielsweise muss dann ein Kino garantieren, dass ein Film mindestens drei Wochen läuft, ob er nun Zuschauer hat oder nicht.

Helge Sasse: Aber eigentlich ist die digitale Projektion billiger. Ein Film als digitale



Kopie kostet 120 bis 150 Euro, eine analoge Kopie hingegen zwischen 800 und 1.000 Euro. Die Verleiher haben also grundsätzlich ein Interesse an der Digitalisierung, um langfristig Kosten zu sparen. Problematisch ist allein die Finanzierung der technischen Umrüstung in den Kinos. Im Grunde ist es wie mit jedem Format: Ich kann erst eine CD abspielen, wenn ich einen CD-Player habe. Nur, dass hier der ›Player‹ eben sehr teuer ist. Um die Kosten der Grundinvestition einzuspielen, haben die Kinobetreiber die Digitalisierung vor allem mit Blick auf zusätzlichen Content vorangetrieben, den sie so in Zukunft in ihren Sälen anbieten können, zum Beispiel digitale Übertragungen von Opern- oder Sportveranstaltungen und vor allem 3D-Filme.

Bräuer: Wozu man sagen muss, dass auch bei 3D nicht klar ist, ob damit langfristig Geld zu verdienen ist. Der Markt mit 3D-Kinos ist mittlerweile gesättigt, und jeder 3D-Film, der die Erwartungen des Publikums nicht erfüllt, wird dazu führen, dass es zukünftige 3D-Filme eher wieder schwerer haben werden.

Sasse: Für Arthouse-Kinos, wie die der Yorck-Gruppe, spielt 3D-Technik bislang natürlich keine Rolle. Auch wenn Wim Wenders mit »Pina« jetzt den ›ersten‹ Arthouse-Film in 3D dreht, werden die Arthouse-Kinos große Teile ihres Programms auch weiterhin von Independentverleihern wie Senator beziehen.

Bräuer: Man darf aber nicht vergessen, dass viele Filmkunstkinos die Möglichkeiten der Digitalisierung schon länger nutzen als die Multiplexe – allerdings nicht mit DCI-zertifizierten Projektoren – und dass die meisten unabhängigen Verleiher diese Kinos auch schon mit digitalen Kopien beliefern. Die Majors setzen aber DCI voraus. Nun hängen die Kinos zwischen den Stühlen. Sie brauchen klassische Arthouse-Filme genauso wie das Hollywoodkino.

Herr Sasse, von 3D-Filmen einmal abgesehen, womit kann ein Verleih- und Filmproduktionsunternehmen wie Senator, das im Home-Entertainment-Bereich seine Filme zweitverwertet, heutzutage eigentlich noch Geld verdienen?

Sasse: Im Kino schon lange nicht mehr. Das Kino ist heute sozusagen der Produktveredler. Es minimiert die PR-Kosten für den DVD-Start. Ein Film, der im Kino gut lief, erzielt später auch im Fernsehen wesentlich höhere Lizenzpreise. Wenn der DVD-Markt wegbrechen sollte, lohnt sich die Investition in einen Kinostart nicht mehr, was sich dann wiederum wertmindernd auf die Lizenzen für TV-Ausstrahlungen auswirkt. Deswegen gehen wir inzwischen auch offensiver gegen Piraterie vor, als es die Musikindustrie lange Zeit getan hat.

Wirken sich illegale Filmkopien im Netz auch negativ auf die Zahl der Kinobesucher aus?

Sasse: Bei den Kinos ist der finanzielle Schaden durch Piraterie bisher eher gering, obwohl die Filme beim Kinostart häufig schon im Internet zu finden sind. Kino ist ein eigenes Erlebnis und hat von daher sozusagen einen Status, der mit einem Live-Konzert vergleichbar ist. Der DVD-Markt war im ersten Halbjahr 2010 profitabler als je zuvor, obwohl die verkauften Stückzahlen weiter zurückgegangen sind. Der deutlich höhere Preis der Blu-ray gleicht hier die Verluste bei den DVDs aus. Und wenn die Preise bei Blu-ray fallen, kommen bald schon die 3D-Discs. Signifikante Einbußen gibt es aber im DVD-Verleihgeschäft, und das ist zum großen Teil natürlich auf die Piraterie zurückzuführen. Dass die Verluste nicht so dramatisch wie bei der Musikindustrie ausfallen, wo innerhalb eines Jahrzehnts die Einnahmen mehr als halbiert wurden, liegt vor allem daran, dass die Bandbreiten im Internet lange Zeit noch nicht groß genug waren, um Filmdownloads zu einem wirklichen Massenphänomen zu machen.

Bräuer: Filmpiraterie trifft aber nicht nur die Verleiher, sie trifft alle. Piratiert werden allerdings vor allem die Mainstream-Produktionen, für die sich das junge Publikum interessiert. Früher musste es ins Kino gehen, um mitreden zu können, jetzt kann es sich schon auf den nötigen Stand bringen, indem es die Streaming-Plattform kino.to ansurft.

Sasse: Da hat sich eine ganze Generation an illegale Angebote aus dem Internet gewöhnt, und sie wird auch in Zukunft weniger DVDs kaufen, wenn wir es nicht schaffen, legale Alternativen zu etablieren. Es war ein großer Fehler der Musikindustrie, dass sie in den neunziger Jahren keine legalen Downloadmodelle zu akzeptablen Preisen angeboten hat. Heute haben ihre Downloadangebote einen Marktanteil von nur 7 bis 10 Prozent. Ich komme ja als Mitgründer von VIVA aus der Musikindustrie. Wenn die Majors damals in den entsprechenden Sitzungen zusammensaßen, hieß es: »Nutzer illegaler Musikkopien abmahnen? Aber das sind doch Fans von Herbert Grönemeyer und Westernhagen. Vielleicht mögen die dann ihre Stars nicht mehr …«

Herr Brandt, was passiert, wenn Ihre Kanzlei beispielsweise im Auftrag der Produktionsfirma Zentropa User abmahnt und zur Kasse bittet, die sich Lars von Triers »Antichrist« illegal im Netz angesehen haben? Mögen die Lars von Trier dann nicht mehr?

Philipp Brandt: Dass wir das in diesem speziellen Fall tun, werde ich Ihnen nicht bestätigen, denn über Mandanten darf und werde ich natürlich nicht reden. Sicher ist es in der Regel so, dass es vor allem Blockbuster sind, die im Internet illegal zur Verfügung gestellt werden; da bewegt sich die Beliebtheit eines Films im Internet etwa proportional zu seinem Erfolg im Kino. Bei einigen Arthouse-Filmen ist jedoch zu beobachten, dass sie zum Beispiel trotz gewonnener Festivalpreise und viel Aufmerksamkeit in der Presse im Kino mittelmäßig bis schlechte Einspielergebnisse erzielen, im Internet aber Up- und Downloadzahlen aufweisen, die sogar die von Blockbustern deutlich übersteigen. Wir beobachten täglich diese Plattformen, und aus dieser Erfahrung heraus kann ich sagen, dass sie eben nicht nur von einer bestimmten Gruppe junger Leute genutzt werden. Die Nutzung illegal ins Netz gestellter Filme ist de facto zu einer breiten gesellschaftlichen Normalität geworden.

Ist die außergerichtliche Einigung via Abmahnung also so etwas wie das momentan effektivste Bezahlungsmodell für Filme im Internet?

Sasse: Abmahnungen sind in erster Linie der Versuch, den Leuten einzuhämmern: Macht das nicht!

Brandt: Genau. Wir werden von vielen Firmen in erster Linie mandatiert, um Aufklärungsarbeit zu leisten. Wir behandeln jede Abmahnung sehr individuell und sehen dann auch, wie die Leute reagieren. Viele sagen: »Bezahlen? Wieso, ich konnte es mir doch runterladen!?« Aber das sind wohl meist Schutzbehauptungen. Dass das illegal

»WIEDER EINMAL IST AUS EINER FRAGE DER TECHNIK AUCH EINE MACHTFRAGE GEWORDEN.«

Christian Bräuer

ist, dürfte heute eigentlich allgemein bekannt sein. Man könnte gegen diese Leute auch durchaus Strafanzeige nach §106 des Urheberrechtsgesetzes stellen. Dafür das Bewusstsein weiter zu schärfen, ist momentan wohl das effektivste, was man machen kann.

Sasse: Senator hat in so einem Fall bisher erst ein Mal Strafanzeige erstattet. Das Verfahren wurde dann von der Staatsanwaltschaft Berlin eingestellt, mit der Begründung, in Kaufhäusern würde auch geklaut und das würde in der Regel wegen Geringfügigkeit eingestellt.

Genau darüber hat sich Dieter Gorny Anfang 2009 – bezogen auf die Musikwirtschaft – in dieser Reihe »Digitale Evolution« aufgeregt. Er kritisierte, dass die Politik den illegalen Download bis zu einem Streitwert von 3.000 Euro zur Bagatelle erklärt hatte, um die Gerichte zu entlasten.

Brandt: Die Bagatellisierung, die Dieter Gorny kritisiert hat, stammt aber aus einer Zeit, in der der Rechtsweg nur über die Staatsanwaltschaft lief. Das überlastete die Staatsanwaltschaft und kriminalisierte die Betroffenen in einer Weise, die nicht glücklich war.

Sasse: Wenn Dieter sich über die Bagatellisierung aufregt, hat er völlig Recht. Ich bin aber, ehrlich gesagt, kein Freund der strafrechtlichen Verfolgung im Privatbereich, da ist der zivilrechtliche Weg der richtige. In Frankreich hingegen wird das ganz brutal verfolgt. Seit dort das sogenannte HADOPI-Gesetz zur Verbreitung von Inhalten im Internet in Kraft ist, erhält ein User illegaler Filmkopien Abmahnungen. Und wenn auch die dritte Abmahnung noch nichts gebracht hat, wird der Internet-Anschluss gesperrt. Das ist bei uns aber politisch nicht durchsetzbar.

Ist der Downloader aber nicht auch zu verstehen? Die legalen Filmangebote im Internet sind nicht besonders kundenfreundlich, hinzu kommt, dass der wesentlich leichter gewordene Zugriff auf Informationen über das weltweite Filmangebot ja auch eine weltweite Nachfrage generiert. Dagegen wirkt eine Realität, in der es manchmal Jahre braucht, bis ein deutscher Verleih – wenn überhaupt – eine internationale Produktion hierzulande herausbringt, geradezu provinziell.

Sasse: Dass zum Beispiel unser Film »The Road« jetzt erst ein Jahr nach seinem Start in den USA in die deutschen Kinos kommt, ist ein Sonderfall.

»Whip it« von Drew Barrymore kommt über Senator auch erst 2011 in die deutschen Kinos, obwohl er schon im Herbst 2009 in den US-Kinos startete und auch die Import-DVD mittlerweile legal zu haben ist.

Sasse: Grundsätzlich ist es unser Ziel, auf allen Vertriebswegen so früh wie möglich Angebote zu machen. Allerdings gibt es da auch Grenzen und Schranken. Zum Beispiel darf ein Film, der neu im Kino startet, nicht zur selben Zeit als Download zur Verfügung stehen. Diese Zeitfenster sind in gewissem Rahmen gesetzlich geregelt, um die Kinobranche zu unterstützen. Die Angebote, legal erhältliche Filme legal downloaden zu können, nehmen jedenfalls immer mehr zu und werden auch weiter optimiert.

Aus dem Fehler der Musikindustrie, jahrelang legale Download-Angebote im Internet zu blockieren, hat die Filmbranche also offenbar gelernt?

Sasse: Ja, zum Glück. Aber abgesehen von der Download-Problematik kann man die Musik- mit der Filmindustrie nicht gleichsetzen, weil Produkt und Verwertungskette beim Film ganz andere sind. Während bei der Musik die Digitalisierung eine Demokratisierung im Produktions- und Verwertungsbereich darstellt, ist es beim Film genau umgekehrt. Der Heimcomputer ermöglicht jedem Musiker, Aufnahmen in einer Qualität zu produzieren, die er an jeden Konsumenten verkaufen kann. Natürlich gibt es nun auch preiswertere Hard- und Software im Filmbereich, aber zumindest für das Massenmedium Film bringt die Digitalisierung auch einen erhöhten Aufwand mit sich. Wenn ich in einem Kino, das auf digitalen Effekten basiert, an ein möglichst großes Publikum herantreten will, steigen die Produktionskosten exorbitant, weil mit den Möglichkeiten auch gewisse Ansprüche gestiegen sind. 3D ist nur ein Teil dieser Entwicklung. Kann es sein, dass die digitale Evolution von Ihrer Branche nur als leider unaufhaltbare Entwicklung wahrgenommen wird, die es schwer macht, die eigenen Margen auf dem Stand des Kinobooms Anfang der neunziger Jahre zu halten?

Bräuer: Es geht nicht darum, irgendwelche Zustände zu zementieren, sondern um eine adäquate Reaktion auf eine neue Technik. Und vor solchen Herausforderungen hat die Kinobranche in ihrer Geschichte immer wieder gestanden: mit der Einführung des Tonfilms, mit dem Farbfilm, der Konkurrenz durchs Fernsehen, mit der Entwicklung neuer Soundsysteme. Auch der Multiplexboom hat die Kinolandschaft Anfang der neunziger Jahre einschneidend verändert. Insofern war die Veränderung schon immer unser ständiger Begleiter; selbst 3D ist ja nichts Neues, das hat es immer wieder gegeben. Nun haben wir allerdings die Situation, dass die Struktur unserer Branche, die bisher ein möglichst vielfältiges Angebot garantierte, die Finanzierung einer neuen Technik immens erschwert. Ein Unternehmen investiert normalerweise ja, wenn es ihm wirtschaftlich sehr gut geht, oder wenn dadurch die Kosten gesenkt werden. In der Struktur, die wir heute haben, fallen aber die Kosten der Digitalisierung zunächst bei den Kinos an, während sich die Einsparungen erst einmal woanders bemerkbar machen. Momentan verliert die Anbieterseite in langwierigen Verhandlungen über geeignete Finanzierungsmodelle Zeit, und viele Konsumenten bedienen sich am Anbieter vorbei. Diese Selbstbedienungshaltung blendet aber völlig aus, dass hinter dem Produkt eine Leistung steht, die jemand erbracht hat, der dafür auch irgendwie vergütet werden sollte.

»DIE ENTWICKLUNG SCHREITET VORAN, DER GESETZGEBER HINKT HINTERHER, DAS WAR SCHON IMMER SO.«

Philipp Brandt

Sasse: Und abgesehen von seinem Warencharakter, nach dem ein Film nichts anderes ist als ein Auto, betrachten wir Film eben auch als die Idee vom Auto, also als Kulturgut. Film ist kein beliebiges Produkt, sondern Kunst und als Ausdruck kultureller Identität erhaltenswert. Diese Kunst ist aber sehr teuer in der Herstellung. Wenn ich sage: Ich will meine Kultur schützen, muss ich auch was dafür tun – und die Franzosen sind in diesem Punkt eben sehr gradlinig.

Wann wird der digitale Film in unseren Kinos zum Standard?

Bräuer: Momentan hängt's. Perfekt wäre, wenn es zwei Märkte gäbe. Auf der einen Seite der Mainstream, der sich nach seinen

Marktbedürfnissen digitalisiert. Auf der anderen Seite der Arthouse-Markt, wo man sich entscheiden kann: Bleiben wir bei der analogen Filmprojektion auf 35mm oder suchen wir uns günstigere Lösungen? Nun ist der Markt aber nicht so klar separiert.

Das klingt nach Wunschdenken und Marktregulierung. Ist das ein speziell deutsches Problem, wo die Filmindustrie unter den Bedingungen der staatlichen Subventionierung gewachsen ist?

Bräuer: Es ist ein Wettbewerbsproblem. In Norwegen zum Beispiel ist die Digitalisierung bereits gelungen, weil es dort so gut wie ausschließlich kommunale, also staatlich getragene Kinos gibt. Da greift die Digitalisierung nicht in einen Wettbewerb ein.

Sasse: In Frankreich ist die Situation ein bisschen besser, weil dort gesetzlich dafür gesorgt wurde, dass die Refinanzierungsmöglichkeiten für kleine Verleiher besser sind, vor allem im Bereich des Fernsehens. Wir haben in Deutschland als kleiner Independent-Verleiher auch mit einem Preisverfall im Fernsehen zu kämpfen. Die Ursachen dafür liegen in der Programmpolitik der Sender, in der Streichung von Sendeplätzen und der Reduzierung von Koproduktionsbeiträgen. In Frankreich gibt es einen Sender wie Canal+, einen Pay-TV-Kanal, der sehr mächtig ist und sehr viel koproduziert. Sky in Deutschland kommt da nicht mit.

Wie sehen die Lösungsstrategien für die nahe Zukunft aus?

Sasse: Ich bin schon dafür, dass die Kinos bei der Digitalisierung mit Subventionen unterstützt werden, damit wir weiter einen breiten Kinomarkt haben. Wir haben heute ca. 4.500 Leinwände in Deutschland. Wenn wir die Digitalisierung nicht hinbekommen, wird sich diese Zahl mindestens halbieren. Aber mit diesem ›Worst Case‹ rechnet eigentlich niemand. Alle wollen die Digitalisierung, weil sie mittelfristig im Vertrieb die billigere Lösung ist.

Brandt: Die Entwicklung schreitet massiv voran und der Gesetzgeber hinkt hinterher, das war aber schon immer so. Was die Bagatellisierung von illegalen Downloads betrifft, in diesem Punkt wurde schon nachgebessert, das lässt sich nun außergerichtlich klären. Ich hatte auch noch keinen Mandanten, der gesagt hat: Ich will, dass du eine Strafanzeige stellst. Die Abmahnungen verstärken die Einsicht in den Wert von Filmen, und das halte ich für eine positive Entwicklung.

Sasse: Leider wird aber gerade im intellektuellen Bereich immer wieder versucht, das Downloaden ideologisch zu unterfüttern, nach dem Motto: »Freiheit im Internet!« Solange der Filmkonsument aber nicht bereit ist, für diese Freiheit auch zu bezahlen, ist dieses Motto aus meiner Sicht eine Todesdrohung.

HARMONY KORINE & GARETH EDWARDS

INTERVIEWCOLLAGE: OSKAR PIEGSA

Hollywood-Studios produzieren immer mehr 3D-Filme. Kinobetreiber planen den Umstieg von 35mm-Projektoren auf digitale Systeme. Und Gareth Edwards zeigt, was mit Digitalkameras und Computereffekten für Independent-Filmer möglich ist. Wieso haben Sie Ihren Film »Trash Humpers« ausgerechnet mit einer analogen VHS-Kamera gedreht, Mr. Korine?

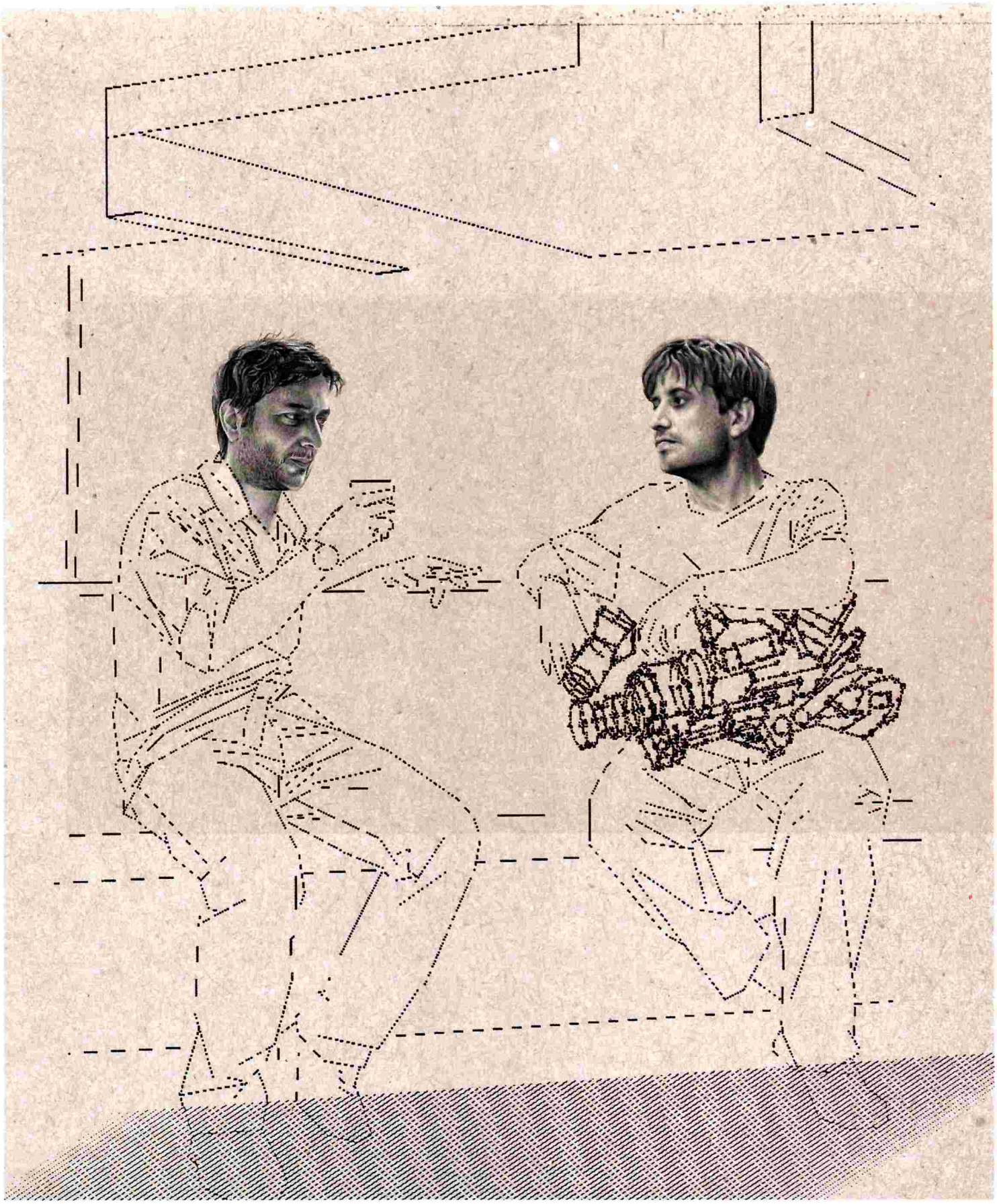
Harmony Korine: Weil die Welt krank ist! Weil so viele Menschen sich von ihren Wahnvorstellungen in den Abgrund reißen lassen! Viele Regisseure glauben, die Antwort auf alle ihre Fragen läge in Pixeln und Schärfe. Also verehren sie die Technik und vergessen darüber, Geschichten zu erzählen. Dabei führt erhöhter Realismus nicht automatisch zu mehr Wahrheit. Viel wichtiger als der Realismus ist die Poesie. Das, was über den Dingen schwebt und sie transzendiert. Bei »Trash Humpers« hat mich deshalb die Unschärfe und Trübheit analoger Bilder interessiert.

Gareth Edwards: Es wird Sie überraschen, aber auch ich bin kein Fan von digitalen Effekten. Ich habe meinen Beruf gewählt, weil ich Filme liebe, und nicht, weil ich digitale Spektakel inszenieren wollte. Das war es aber, was viele Produzenten von mir als Experte für Animation und digitale Special Effects erwarteten. Heute kann man bereits beobachten, dass Filme, die nur auf das digitale Spektakel setzen, an der Kinokasse floppen. Seit Computer-Animationen vor fast zwanzig Jahren mit »Jurassic Park« den Mainstream erreicht haben, sind die großen Studios die Liste der digitalen Möglichkeiten komplett durchgegangen: Wir haben realistische Dinosaurier gesehen, beeindruckende Naturkatastrophen und gewaltige Armeen in Schlachten. Jetzt lockt die Technik allein niemanden mehr ins Kino. Wir müssen wieder anfangen, vernünftige Filme zu drehen.

KINOROMANTIKER UNTER SICH: DER AMERIKANER HARMONY KORINE, DER 1995 ALS GERADE 22-JÄHRIGER MIT DEM DREHBUCH ZU LARRY CLARKS TEENAGE-DRAMA »KIDS« AUF SICH AUFMERKSAM MACHTE, FOLGT IN SEINEM NEUESTEN FILM »TRASH HUMPERS« EINEM PLOTFREI VANDALIERENDEN SÜDSTAATENCLAN MIT VERWACKELTER VHS-KAMERA. DER BRITE GARETH EDWARDS HINGEGEN BEWEIST SICH IN SEINEM KINODEBÜT »MONSTERS«, DAS ER MIT EINEM BUDGET VON NUR 15.000 DOLLAR PRODUZIERT HAT, ALS EXPERTE FÜR DIGITALE SPECIAL EFFECTS À LA HOLLYWOOD.

Mr. Korine, ist der Rückgriff auf analoge Technik eine Möglichkeit, sich als Filmemacher deutlich von diesem Kino des digitalen Spektakels abzugrenzen?

Korine: Ich habe »Trash Humpers« nicht als Reaktion auf die Digitalisierung gedreht. Im Gegenteil: Ich hatte die sehr konkrete Vorstellung eines Films, der wie ein Fundstück aussehen sollte. Wie ein Tape mit privaten Videoaufnahmen, das irgendwo aus dem Schlamm gebuddelt worden ist. Deshalb habe ich die älteste und ranzigste Technik verwendet, die ich kriegen konnte. Und das war VHS, das System, mit dem ich aufgewachsen bin und auf dem ich schon als Kind Filme kopiert habe. Wichtig ist, dass am Anfang die Idee stand und nicht die Technik. Verschiedene Kameras oder Filmmaterialien haben ein jeweils eigenes Feeling, deshalb muss man



von Projekt zu Projekt entscheiden, was passt. Sich ausschließlich einer bestimmten Technik oder Filmschule zu verschreiben, ist nur was für Idioten! Die ganze Welt steht uns offen: Ich kann mir vorstellen, demnächst in 3D zu drehen, aber es ist genauso denkbar, dass ich einen Film mit Wachskreide mache.

Digital oder analog ist also keine religiöse Frage für Sie?

Korine: Nein, ich hasse allein schon diese beiden Worte! Ich wünschte, diese Begriffe könnten sich einen Strick nehmen und Selbstmord begehen oder einfach aussterben. Die Diskussion darüber sollen Buchhalter und Sesselpupser führen, Bürokraten und Politiker. Mich interessieren Geschichten, Charaktere und Bilder. Technik ist dagegen bloß ein Werkzeug. Auch mit dem besten Werkzeug der Welt kann das Ergebnis Scheiße sein. Aber wenn man das schlechteste Werkzeug, eine gute Geschichte und tolle Schauspieler hat, dann kann man Szenen drehen, die jeden Zuschauer berühren.

Mr. Edwards, ist es für Sie vorstellbar, einen Film ohne digitale Mittel zu drehen?

Edwards: Oh ja, zumindest auf die digitale Nachbearbeitung würde ich sogar gerne mal verzichten. Der Haken an digitalen Effekten ist, dass man einen Film erst mühsam dreht, dann aufwendig schneidet und er danach aber immer noch nicht fertig ist. Es folgt mit der digitalen Bearbeitung und Animation ein dritter Arbeitsabschnitt, der dazu führen kann, dass ein Film elendig scheitert. Diesen Schritt auszulassen, würde mir Zeit und einige Nerven sparen.

Aber ist der technische Fortschritt nicht ein Befreiungsschlag für die Filmkunst, weil Regisseure, die ihre Ideen bisher nicht umsetzen konnten, jetzt die Mittel dazu haben?

Edwards: Absolut, es ist viel leichter geworden, das eigene Talent unter Beweis zu stellen. Allerdings ist es paradoxerweise nicht so, dass dadurch deutlich mehr herausragende Filme entstehen. Es ist wie mit den anderen Kunstformen, die eine Digitalisierung durchlaufen haben: Durch Textverarbeitungsprogramme wurde das Schreiben revolutioniert, aber es sind dadurch nicht viel bessere Romane entstanden. Ich finde auch nicht, dass Bands heute tollere Alben veröffentlichen als etwa in den sechziger Jahren. Im Filmbereich wird die Digitalisierung vor allem künstlerischen und experimentellen Regisseuren nützen. Denn das Filmemachen ist billiger geworden, und so müssen Produzenten heute nicht mehr auf Nummer sicher gehen und marktkonforme Ware produzieren.

Korine: Wissen Sie, all dieses Gerede von der künstlerischen Erfahrung, das ist doch selbstgefälliges Gewichse. Mich interessieren nur Ergebnisse. Ich reagiere gereizt, wenn Regisseure darüber reden, wie befreiend die digitale Technik für sie ist. Eure Befreiung geht mir am Arsch vorbei! Die Qualität des Films ist das Einzige, was zählt.

Was macht für Sie denn einen guten Film aus?

Korine: Wenn Sie vor einem Gemälde stehen und denken »Wow, das ist schön!«, dann ist es gut. Genauso ist es mit Filmbildern. Ein Film ist gut, wenn er Sie berührt. Es ist absolute Geschmackssache.

Edwards: Ich denke ähnlich. Die Erfahrung des Zuschauers entscheidet. Das hängt mit der Geschichte zusammen, aber vor allem auch damit, wie sie erzählt wird. Käme es nur auf den Plot an, könnten Sie nicht erklären, warum Remakes oft schlechter sind als Originale. Es zählen auch die Musik, die Bilder, das Schauspiel. Meine Theorie ist, dass die besten Filme in keinem anderen Medium funktionieren. Mein Film »Monsters« entstand etwa ohne richtiges Drehbuch, denn das Schreiben von Szenen und Dialogen behagt mir nicht. Wenn ich einen Film vollständig in Worten erzählen kann, wieso sollte ich mir dann noch die Mühe machen, ihn zu drehen? Am stärksten sind die Filmmomente, die sich sprachlich nicht fassen lassen. Szenen, die wie Träume wirken, die nach dem Aufwachen kein Mensch mehr verstehen oder erzählen kann.

Können Sie dafür ein Beispiel nennen?

Edwards: Einer meiner Lieblingsfilme ist »Baraka« von Ron Fricke aus dem Jahr 1992, er kommt ganz ohne Plot und Dialoge aus und besteht nur aus Bildern und Sounddesign. Streng genommen passiert in dem Film gar nichts. Und doch ist es einer der tiefgründigsten Filme, die jemals gedreht worden sind. Wenn man sich »Baraka« anschaut, entstehen die narrativen Verknüpfungen im Kopf. Das ist pures Kino, wie ein guter Rausch.

Ist Ihnen der Dreh von »Monsters« manchmal schwer gefallen? Immerhin ist vieles von dem, was Ihren Film ausmacht, erst nachträglich am Computer enstanden.

Edwards: Die Idee des Films ist, dass sich die Menschen damit abgefunden haben, dass einige Teile der Welt von Monstern verseucht sind. Deshalb war es mir wichtig, dass die beiden Hauptdarsteller, Whitney Able und Scoot McNairy, zu Beginn der Dreharbeiten nicht wussten, dass es im Film überall nur so von Monstern wimmeln würde. Sie sollten sich zunächst auf ihre Szenen konzentrieren, die für die Beziehung der beiden Protagonisten wichtig sind. Dann drehten wir eines Abends die erste Attacke der Riesenaliens, und den beiden wurde schlagartig klar, dass dies kein gewöhnliches Roadmovie ist. Ich stand hinter der Kamera und schrie: »Monster auf drei Uhr! Monster auf acht Uhr!«, und die beiden mussten reagieren. Das fühlte sich erst mal albern an, denn die Monster waren ja gar nicht zu sehen, sondern entstanden erst später am Computer.

Wie muss man sich die Dreharbeiten zu »Trash Humpers« vorstellen?

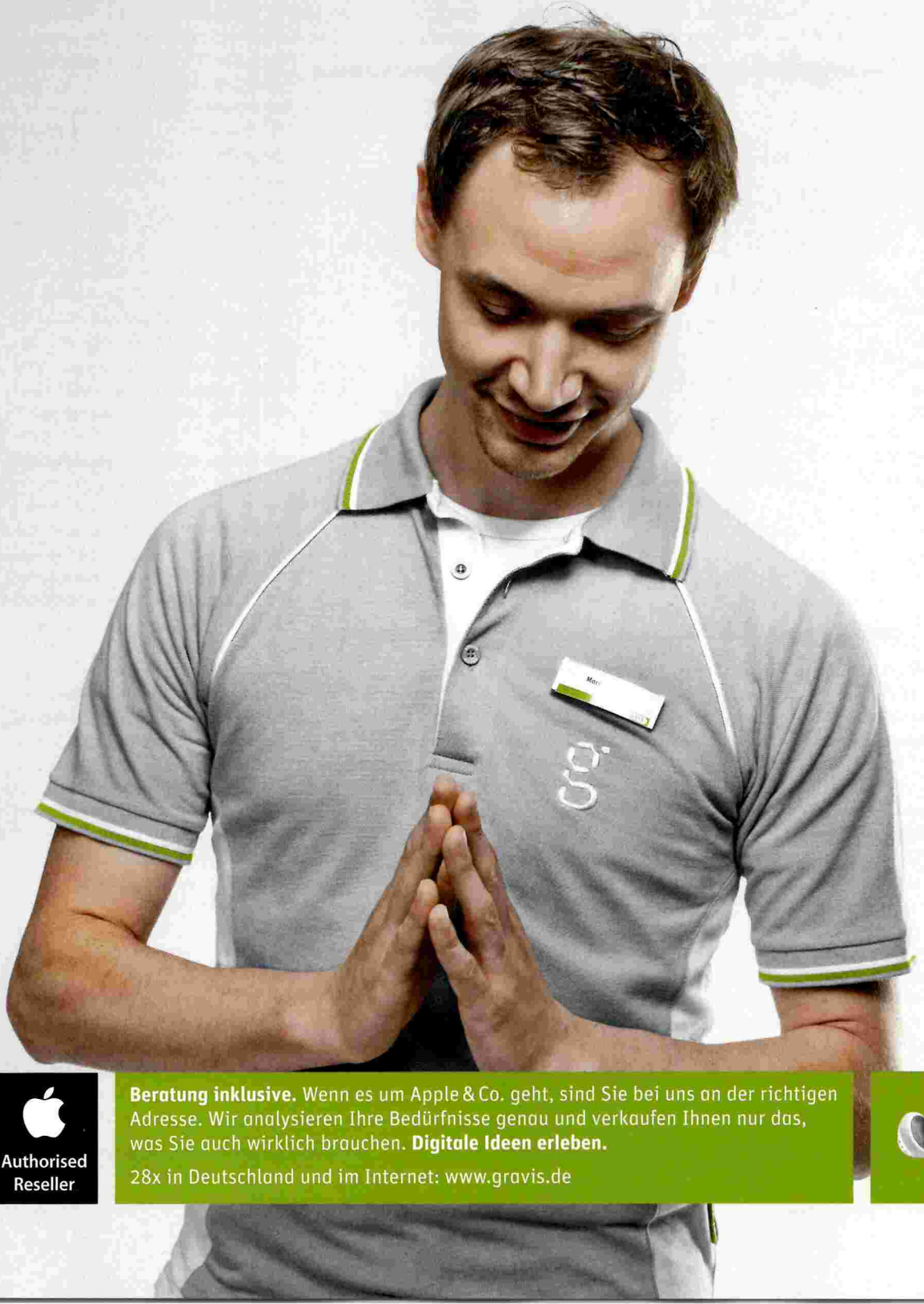
Korine: Auch bei uns gab es kein Drehbuch, aber ich hatte eine grobe Vorstellung, wie der Film anfangen und enden sollte. Die übrigen Szenen haben wir auf Basis meiner visuellen Ideen improvisiert. Ich und die Schauspieler, also meine Frau und einige Freunde, lebten während des Drehs wie Obdachlose. Erst vandalierend durch die Gegend zu ziehen und dann abends nach Hause zu gehen und dort in einem warmen Bett zu schlafen, kam mir nicht in den Sinn. Also bauten wir uns hinter einem verlassenen

»DIGITAL UND ANALOG – ICH WÜNSCHTE, DIESE BEGRIFFE KÖNNTEN SICH EINEN STRICK NEHMEN UND SELBSTMORD BEGEHEN.«

Harmony Korine

Keine Angst.
Wir sprechen deutsch, kein fachchinesisch.

GRAVIS



Authorised Reseller

Beratung inklusive. Wenn es um Apple & Co. geht, sind Sie bei uns an der richtigen Adresse. Wir analysieren Ihre Bedürfnisse genau und verkaufen Ihnen nur das, was Sie auch wirklich brauchen. **Digitale Ideen erleben.**

28x in Deutschland und im Internet: www.gravis.de

Einkaufszentrum Nester aus alten Autoreifen und Decken, morgens schnappten wir die Kameras und zogen umher, liefen durch die Wälder und zu Häusern von Bekannten, schlugen Sachen kaputt und fickten Mülltonnen. Die Masken haben wir zwischendurch nur abgenommen, um Atmen zu können. Genauso, wie es im Film zu sehen ist.

Gareth Edwards sprach von den Besonderheiten des digitalen Drehs. Hat bei Ihnen die analoge Technik zu vergleichbaren Herausforderungen geführt?

Korine: Die größte Schwierigkeit bei VHS-Kameras sind die alten Batterien, die sehr schnell den Geist aufgeben. Ich habe zunächst mit der Kamera eines Freundes angefangen, aber es war bald klar, dass wir viele Backup-Kameras brauchen. Am Ende hatten wir ein ganzes Dutzend, was aber kein Problem war, weil die Dinger auf eBay nur knapp 15 Dollar kosten.

Wie lang dauerte die Postproduktion im Vergleich zum Dreh?

Korine: Für den Dreh brauchten wir zwei Wochen. Der Schnitt benötigte rund einen Monat. Das lag auch daran, dass ich mit einem Cutter zusammengearbeitet habe, der zu 85 Prozent blind ist. Wir haben für den Schnitt stapelweise Videorekorder benutzt, Szenen zusammenkopiert und versucht, möglichst dicht an der Idee des Amateurvideos zu bleiben. Deshalb haben wir zwar die besten Aufnahmen ausgesucht, aber alles in genau der Reihenfolge gelassen, in der wir auch gedreht hatten.

Edwards: Wir haben »Monsters« in sechs Wochen gefilmt. Der Schnitt dauerte dann sehr lang, etwa acht Monate. Ich hatte über hundert Stunden Material, und die Szenen waren wild durcheinandergemischt. Zuerst schnitt ich eine viereinhalbstündige Rohfassung. Die Geschichte entwickelte sich darin so schmerzhaft langsam, dass es mich beim Zuschauen fast deprimierte. Aber es war schwer, den Film perfekt zu verdichten. Mein Cutter hing ein großes Schild in unser Studio, auf dem unser Ziel stand: »90 Minuten!« Als wir das endlich erreicht hatten, brauchte ich etwa fünf Monate für die Animationen und Spezialeffekte. Weil ich meinen Zeitplan schon sehr überzogen hatte und die Premiere beim »South By Southwest«-Festival bereits bestätigt war, fing parallel das Sounddesign an, das noch einmal etwa drei Monate zusätzlich in Anspruch nahm.

Was inspirierte Sie zu Ihren Filmen?

Edwards: Für mich sind Reisen die Inspirationsquelle Nummer eins. Musikhören ist auch wichtig. Ich schaue mir gelegentlich Fotobücher an, ohne die Einleitungen und die Untertitel zu lesen. So kann ich die Bilder auf mich wirken lassen und mir eigene Erklärungen zurechtspinnen. Ich gehe auch gern in Comicläden und lasse mich von den Titelseiten anregen. Zu Hause habe ich an die 400 Comichefte stehen, habe aber kein einziges davon bis zu Ende gelesen, weil die Geschichten für mich oft viel uninteressanter sind als das, was sich in meinem Kopf abspielt, wenn ich die Titelbilder anschaue.

Korine: Ich hinterfrage nicht, was mich zu meinen Filmen inspiriert, ich mache sie einfach. Und irgendwas zwingt mich, sie auf eine bestimmte Weise zu drehen. Wenn ich zu viel grübele, führt das nur dazu, dass ich mich von einer Brücke stürzen will. Das Universum ist voller Magie und Seltsamkeit. Ich werfe einfach mein Lasso aus und lasse mich von der verrückten Scheiße mitziehen. Mich ziehen Figuren an, die viele Menschen anstößig finden, viele meiner Filme handeln von Exzentrikern und extremen Typen. Vielleicht, weil ich auf Jahrmärkten und im Zirkus aufgewachsen bin. Mein Vater hat dort als Stepptänzer und Feuerspucker gearbeitet, und ich bin mit ihm umhergezogen. Insofern sind Freaks ein naheliegendes Interesse.

Sind auch die endlosen Bilderfluten des Internets eine Inspirationsquelle?

Edwards: Natürlich ist das Internet toll. Auf YouTube findet man Demovideos neuer Animationen, Filmtrailer oder alle Arten von Kurzfilmen, die man sonst bestenfalls auf spezialisierten Festivals zu sehen bekäme. Man muss aber ganz gezielt vorgehen, denn wenn man sich einfach so durchklickt, landet man doch nur bei dem nächsten Clip eines lachenden Babys oder eines tanzenden Hundes.

Korine: Ich habe auf YouTube schon einige wunderschöne Videoclips gesehen. Bilder, die mit jedem Tarkowski-Film mithalten können. Doch die Bilderwelten des Internets sind chaotisch, denn es gibt dort keinen ordnenden Autor. Es ist einerseits gut, dass wir das ganze Zeug zu sehen bekommen. Andererseits ist schlecht, dass wir dadurch abstumpfen und dass es oft an Informationen zum Kontext mangelt. Insofern ist das Internet zugleich Himmel und Hölle, verzückend und widerwärtig, so wie Zuckerwatte. Du stopfst dir das Zeug kiloweise rein, als gäbe es nichts Besseres. Und dann kriegst du Bauchschmerzen, wenn es wieder raus muss.

Spielen Kontextinformationen denn eine Rolle, wenn es um poetische Bilder geht?

Korine: Der Rausch und die Bedeutung der Bilder sind durch das Internet flüchtiger geworden. Als Junge habe ich es geliebt, von meinem Vater ins Kino mitgenommen zu werden. Ich habe dort Filme gesehen, die mich auf unbeschreibliche Weise berührt und lange über den Abspann hinaus beschäftigt haben. Damals war es möglich, dass ein Film dein Leben veränderte. Heute passiert mir das immer seltener, wegen der schieren Masse, die auf mich einprasselt. Einzelne Bilder erzeugen kaum noch einen Nachhall.

Edwards: Auch die visuellen Moden haben sich durch das Netz enorm beschleunigt. Früher setzte jemand in einem Kinofilm eine neue Idee um, ein halbes Jahr später lief sie im Fernsehen und begeisterte die breiten Massen, dann begann jemand, die Idee zu kopieren, und dann wiederum ein Jahr später gab es so viele Nachahmer, dass alle übersättigt waren und wieder ein neuer Trend hermusste. Heute dauert derselbe Prozess wenige Wochen und Monate. Kopieren ist so leicht geworden, dass die Filmbranche heute

»DAS INTERNET IST ZUGLEICH HIMMEL UND HÖLLE, VERZÜCKEND UND WIDERWÄRTIG, SO WIE ZUCKERWATTE. WAS SOLL MAN ALSO TUN? EINFACH DIE ZUCKERWATTE SCHLUCKEN.«

Harmony Korine

geradezu inzestuös ist. Neulich habe ich mir einen Film angeschaut, der einen Preis gewonnen hat und dachte: »Moment, das habe ich doch neulich erst in der Abschlussarbeit eines Filmstudenten gesehen!« Jeder klaut von jedem, in einem Mordstempo. Ich möchte mich da selbst gar nicht ausnehmen. So ist das heute einfach.

Korine: Wie gesagt: Wenn man zu viel nachdenkt, wird man am Ende bloß lebensmüde. Was soll man also tun? Einfach die Zuckerwatte schlucken.

Mr. Korine, Sie sagten, Ihr Film soll wie ein Fundstück aussehen. Haben Sie jemals darüber nachgedacht, »Trash Humpers« anonym auf YouTube zu veröffentlichen?

Korine: Ich hatte überlegt, Videokassetten nach dem Zufallsprinzip an Adressen rund um die Welt zu verschicken. An Polizeireviere, Lesbenschulen, Buckeligenvereine, Mädchengruppen der Pfadfinder, einfach hunderte von Tapes. Als es soweit war, habe ich aber gekniffen und mir gesagt, dass es besser ist, den Film zuerst im Kino zu zeigen. Es ist wie mit Kindern: Manche werden straffällig und enden in der Gosse. Andere werden Millionäre. Aber egal, was später aus meinen Babys wird, zuerst müssen sie das Kino durchlaufen.

»Trash Humpers« wird auf ungewöhnlich vielen Medienformaten veröffentlicht: Es gibt DVDs, Videokassetten, Downloads und sogar einige 35mm-Filmrollen zu kaufen. »Monsters« läuft aktuell in den Vereinigten Staaten und in Europa im Kino. Macht es einen Unterschied, ob man Ihre Filme auf DVD oder VHS schaut, auf einem Handymonitor oder auf eine Leinwand projiziert, alleine oder mit anderen Menschen?

Korine: Ich finde, im Kino wirken Filme am besten. Erfahrungsgemäß ist aber der Teil der Kinobesucher gering im Vergleich zu denen, die sich den Film zu Hause anschauen. DVD oder VHS mag für den einzelnen Zuschauer einen Unterschied machen, aber nicht für mich. Ich bin froh, wenn mein Film überhaupt sein Publikum findet.

Edwards: Während der letzten Fußball-WM war es mit Hilfe des digitalen Fernsehens zum ersten Mal möglich, die Übertragung eines Spiels zu stoppen und sich bestimmte Szenen noch einmal ganz in Ruhe anzusehen. Danach konnte man das Spiel an der Stelle weiterverfolgen, an der man aufgehört hatte. Erst hielt ich das für eine faszinierende Möglichkeit, die Entscheidungen des Schiedsrichters zu überprüfen. Doch dann merkte ich, dass es mir zuwider ist, dem Rest der Welt auch nur fünf Sekunden hinterherzuhinken. Ich glaube, wir wollen bestimmte Erfahrungen gleichzeitig mit anderen Menschen machen. Wenn ich in einen leeren Kinosaal komme, dann denke ich nicht: »Wow, so viel Platz für mich alleine!« Im Gegenteil, ich bin enttäuscht. Menschen sind soziale Wesen. Die anderen, die in der Dunkelheit des Kinosaals neben mir sitzen, bleiben zwar Fremde, aber ich fühle mich ihnen verbunden. Deshalb bin ich überzeugt davon, dass das Kino der beste Ort ist, um Filme zu sehen. Und dass es noch lange überleben wird.

»Trash Humpers« *UK/USA 2009, Regie: Harmony Korine. Mit Rachel Korine, Dave Cloud, Harmony Korine u. a. 78 Min. (Warp Films) Erhältlich als DVD, Limited-Edition-VHS oder Download in unterschiedlicher Qualität auf www.warpfilmstore.com. Ein Starttermin in deutschen Kinos war zum Redaktionsschluss noch nicht bekannt.*

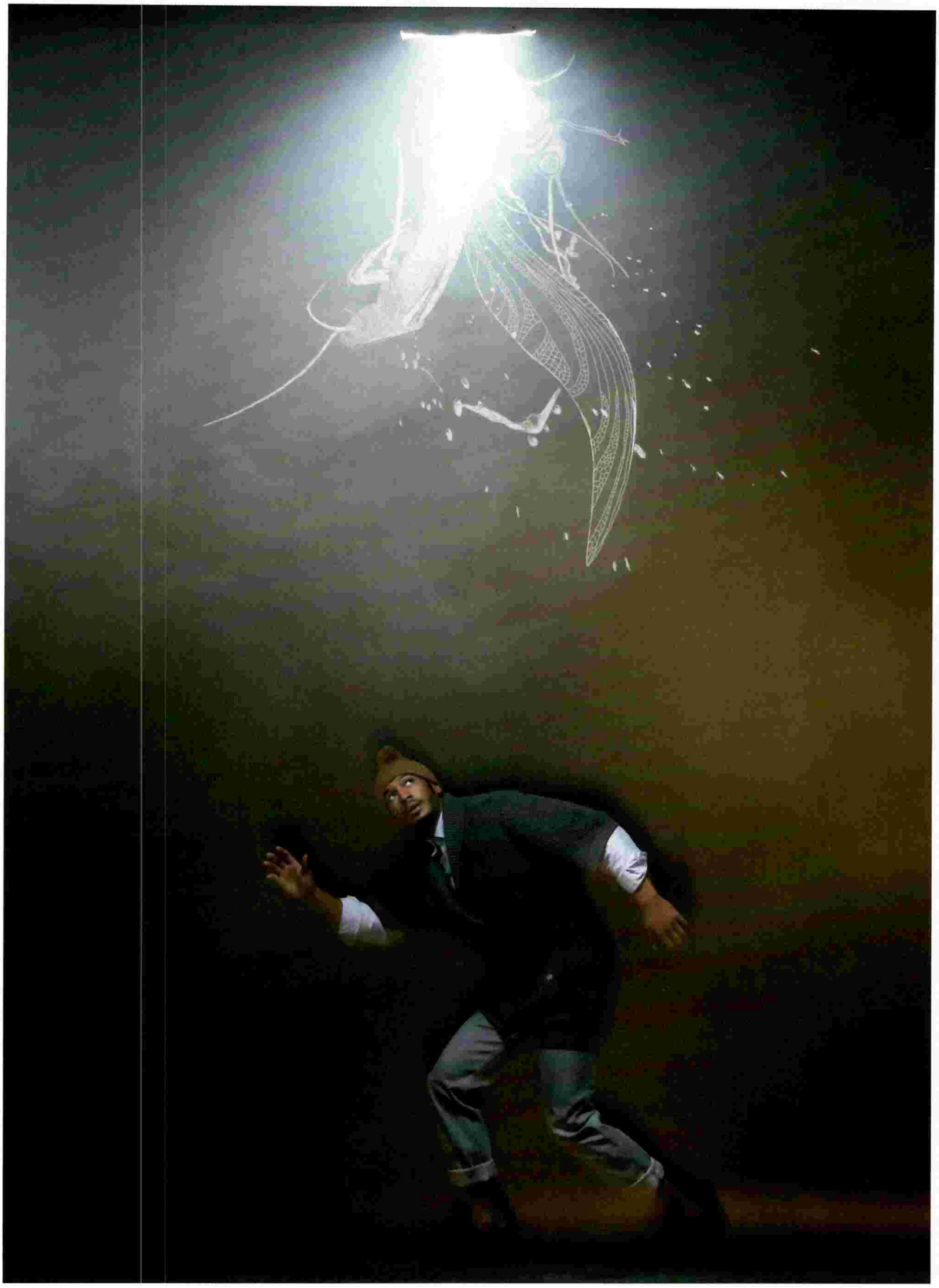
»Monsters« *UK 2010, Regie: Gareth Edwards. Mit Whitney Able, Scoot McNairy u. a. 94 Min. (Capelight) Kinostart: 16.12.10*

SALON DES CRÉATEURS

Produktion und Styling — *Alexandra Dietl (www.alexandradietl.de)*
Fotograf — *Daniel Sommer (www.danielsommer.eu)*
Foto-Assistenz — *Dominic Brighton, Jakob Ganselmeier*
Illustration und Art Direction — *Johannes König (www.melvillebranddesign.com)*
Hair & Make-up — *Sandra Kern (www.tune-artists.com)*
Ressortleitung Mode — *Jörg Sauer*

Hannah Maureen (www.talents-models.com)
Philipp (www.talents-models.com)
Sebastian Lorenz (www.talents-models.com)
Michel Muller (www.harrys-models.com)

Hannah: Cape — *Barbour* Kleid — *Filippa K* Leggings — *Firetrap* Stiefel — *Robert Clergerie*

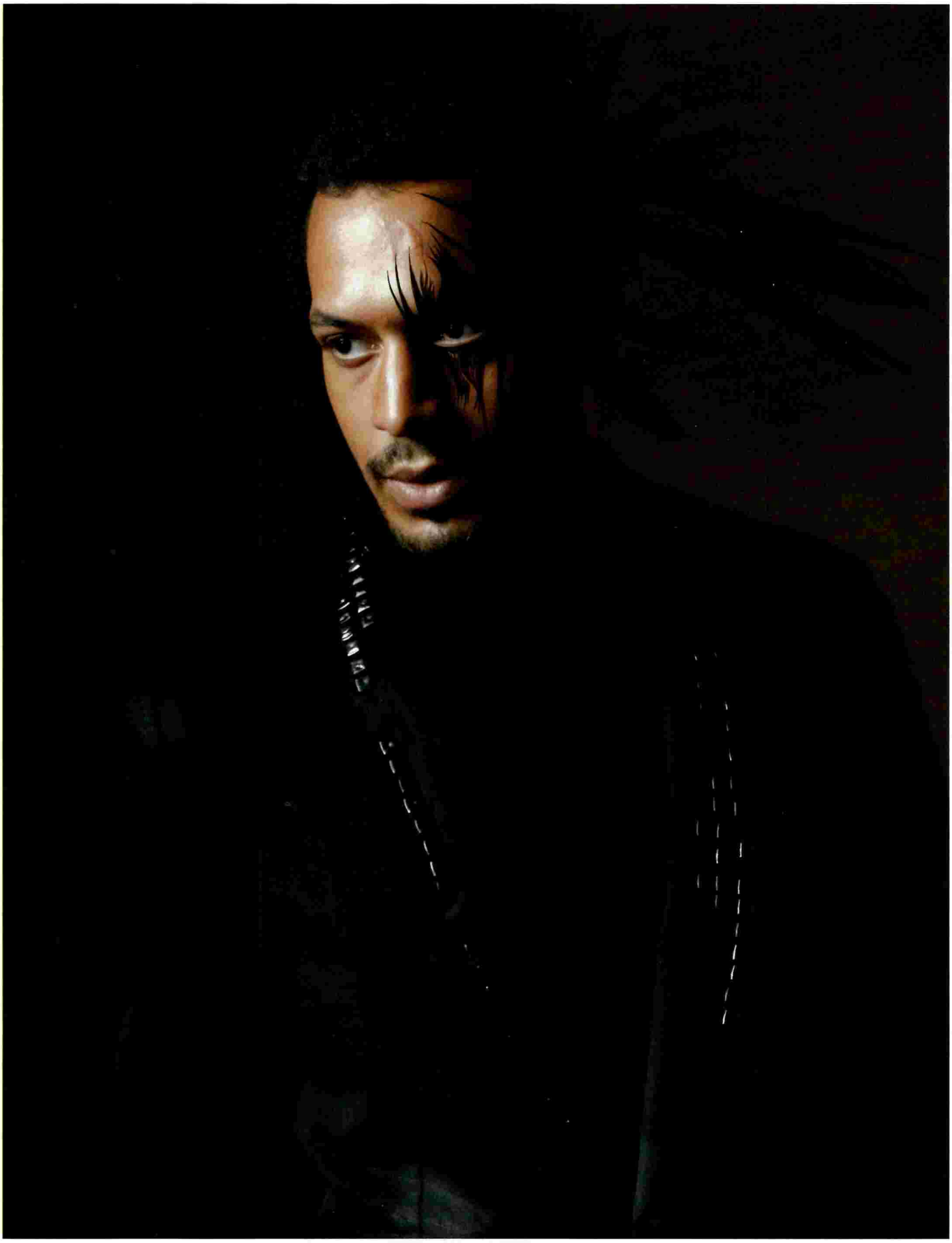


Diese Seite:

Michel: Cardigan — *Replay* Streifenhemd — *Carhartt* Jeans — *Carhartt* Schuhe — *Keds* Mütze — *Carhartt*

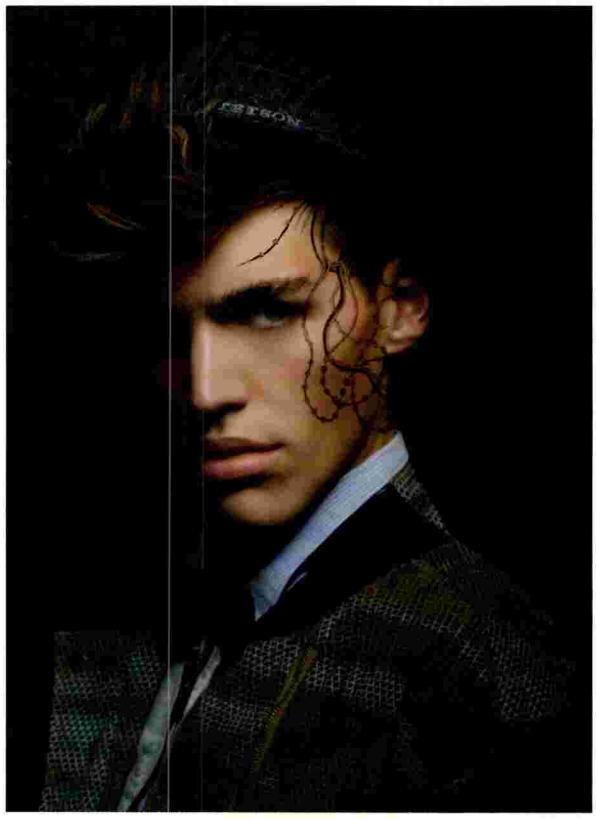
Rechte Seite:

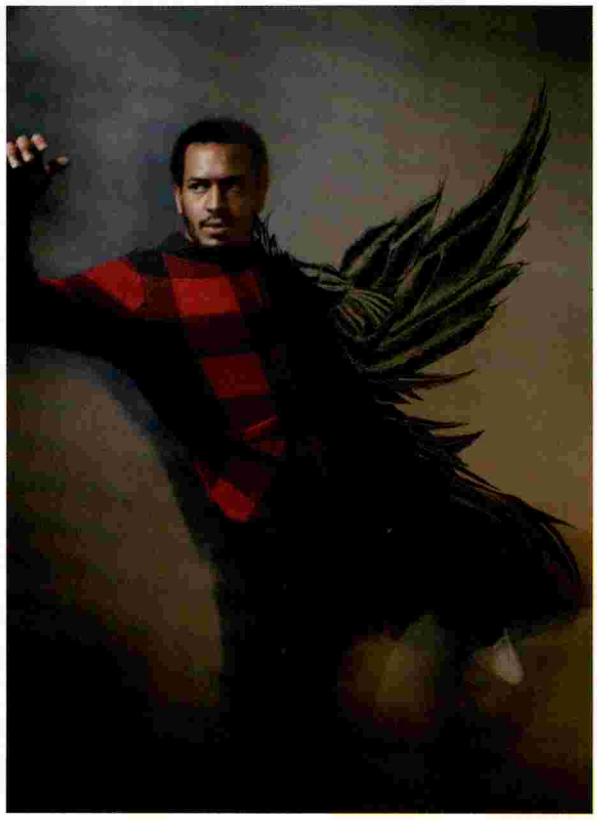
Sebastian: Grobstrickpulli — *Hugo* Hemd — *Hugo* Strickkrawatte — *Marc O'Polo*
Hose — *Fred Perry* Socken — *Falke* Schuhe — *Camper*

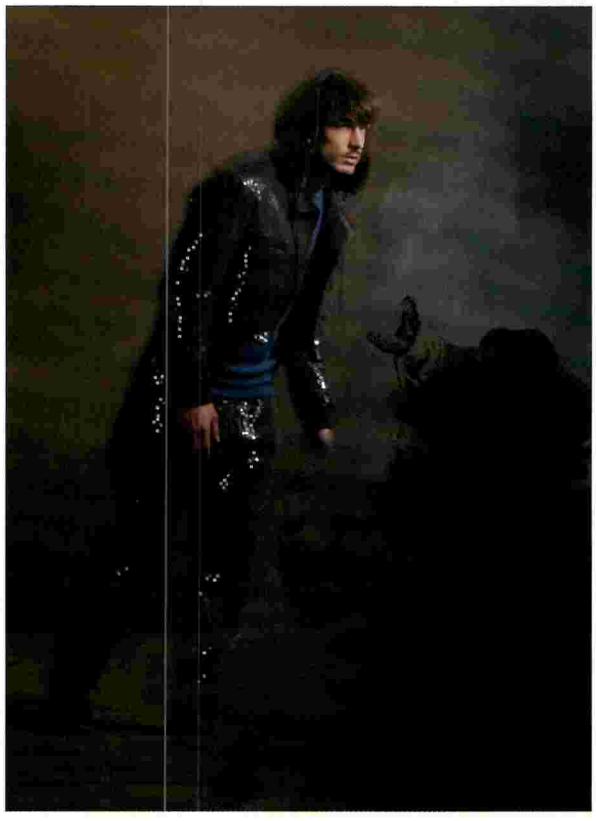


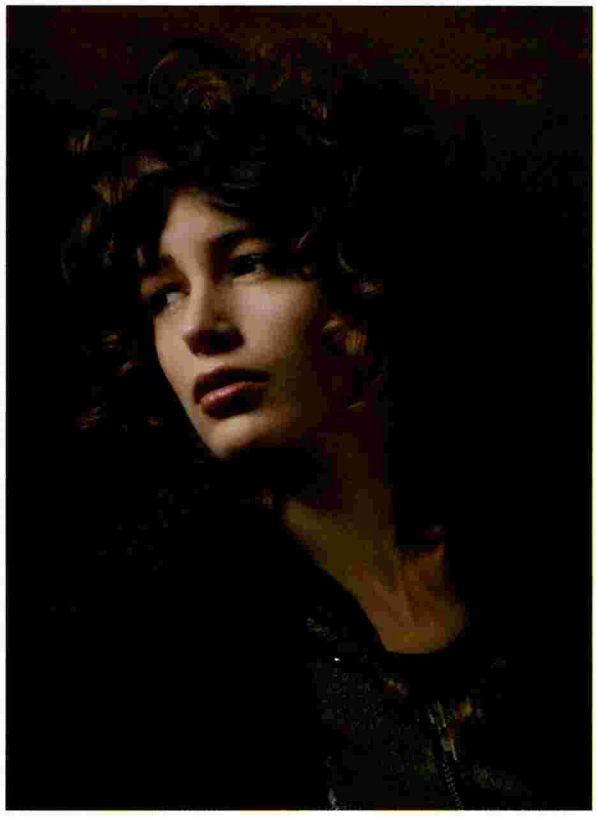
Linke Seite:
Hannah: Kleid — *Hugo* Strickmantel — *Firetrap* Nietenleggings — *Firetrap* Schuhe — *Replay*

Diese Seite:
Michel: Sakko — *Replay* Polohemd — *Ben Sherman*







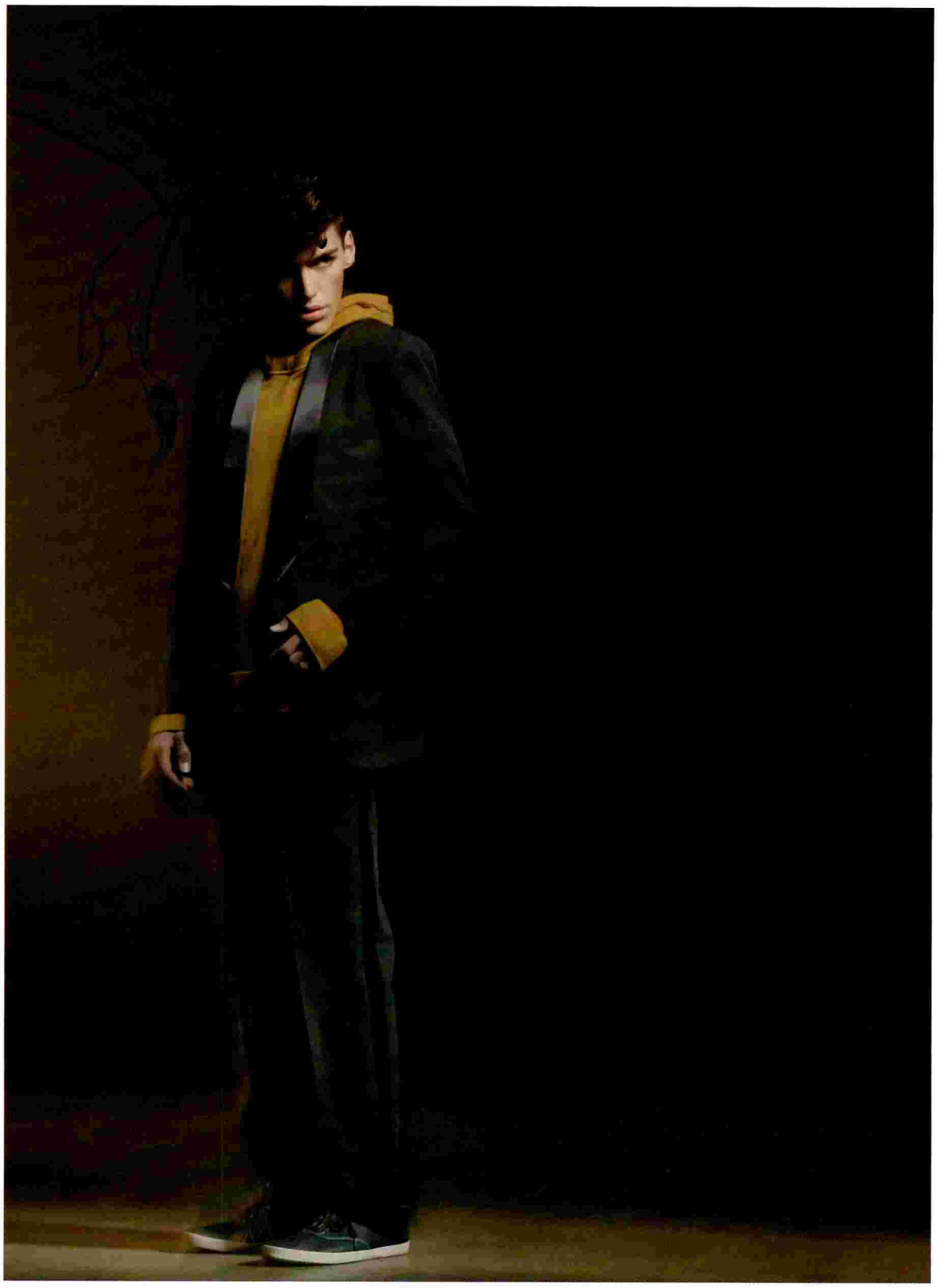


Diese Seite, von oben links nach unten rechts:

Sebastian: Blouson — *Stone Island* Hemd — *adidas SLVR* Fliege — *Filippa K* Hut — *Stetson*
Michel: Jacke — *Levi's* T-Shirt — *Bench* Hose — *Bench* Schuhe — *Sperry Top-Sider*
Philipp: Paillettenanzug — *adidas originals by Jeremy Scott* Pullover — *Fred Perry* Sneakers — *Camper*
Hannah: Top — *Bench* Paillettenjacke — *Replay* Strickbolero — *Bench*

Rechte Seite:

Philipp: Jacke — *Stone Island* Rucksack — *adidas* Handschuhe — *Barbour*

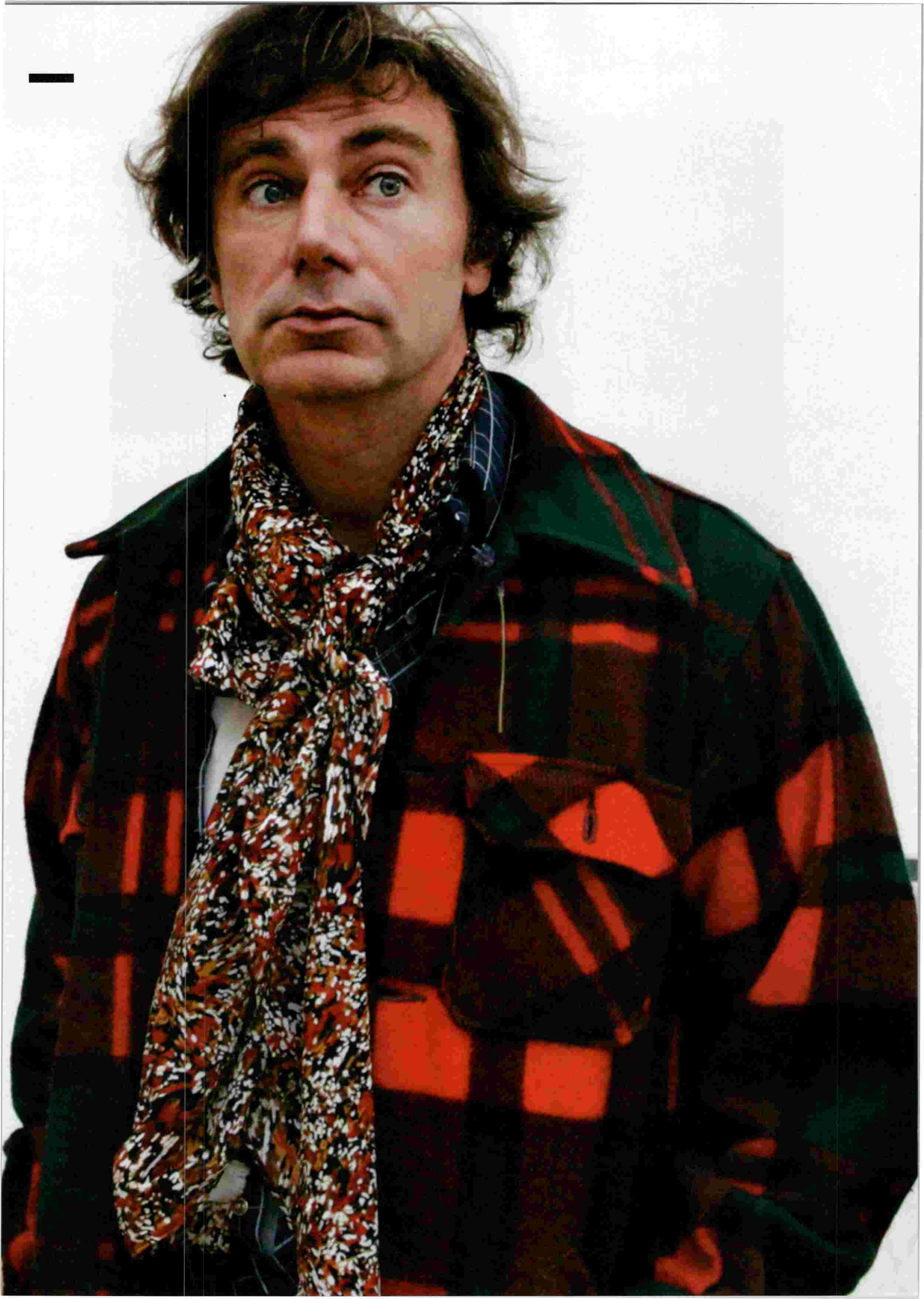


Linke Seite:

Philipp: Anzug — *Marc O'Polo* Trainingsjacke — *Reebok* Tasche — *Barbour*
Gummistiefel — *Barbour* Mütze — *Filippa K*

Diese Seite:

Sebastian: Smoking — *Filippa K* Kapuzenpulli — *Stone Island* Sneakers — *Keds*



MODE-INTERVIEW: *M/M (PARIS)*

»...DESWEGEN IST ES AM BESTEN, DAS BILD IM RICHTIGEN AUGENBLICK EINZUFRIEREN.«

Ein Art Director wird in der Mode selten zum Star, meist steht er in zweiter Reihe hinter Fotografen, Designern und Models. Anders M/M (Paris): Spätestens seit sie 2001 in Kooperation mit Inez van Lamsweerde und Vinoodh Matadin das visuelle Konzept für Björks »Vespertine«-Album erarbeiteten, gelten Mathias Augustyniak und Michael Amzalag als Koryphäen. Gegründet 1992, hat das Kreativteam sowohl Kampagnen für Jil Sander und Yohji Yamamoto konzipiert als auch grafische Relaunches des Interview Magazine und des Purple Fashion Magazine vorgenommen. In der Modefotografie-Ausstellung »Not in Fashion« im Frankfurter MMK zeigen sie aktuell ein Best-of ihrer Arbeit. Während des Aufbaus Ende September nahm sich Mathias Augustyniak, geboren 1967 in der Provence, Zeit für ein Interview und sprach über Handarbeit, die Universalität des Chanel-Logos und das neue, von M/M (Paris) entwickelte Tintenparfüm.

INTERVIEW: JAN KEDVES **PORTRÄT MATHIAS AUGUSTYNIAK UND AUSTELLUNGSFOTOS:** KIRSTEN BUCHER

Monsieur Augustyniak, warum sind Sie Art Director geworden?

Weil man als Art Director eine strategische Position besetzen kann. Wir, also mein Kollege Michael Amzalag und ich, sehen uns als Regisseure, die zur Produktion von Images die gesamte Palette von Werkzeugen anwenden, die dem Art Director zur Verfügung steht. Das heißt, wenn wir im Modebereich arbeiten – was wir seit 1994 immer wieder gern tun, weil uns Mode sehr interessiert –, beauftragen wir Stylisten und Fotografen nicht einfach als Dienstleister, sondern wir arbeiten eng mit ihnen zusammen.

Es ist also nicht so, dass von einem Modelabel erst ein Fotograf beauftragt wird, der dann M/M (Paris) mit ins Boot holt?

Nein, es läuft andersherum. Zumindest als wir anfingen, war das eine vollkommen neue Art des Arbeitens. In den siebziger Jahren, als Guy Bourdin seine legendären Anzeigen für die Schuhmarke Charles Jourdan fotografierte, gestaltete er noch das gesamte Bild selbst. Es gab keinen Setdesigner, keinen Stylisten, niemand, der ihm das Licht setzte. Und wenn in einer der Kampagnen, die Dominique Issermann von 1978 bis 1993 für Sonia Rykiel fotografiert hat, ein Model einen Schal als Hut um den Kopf gewickelt trägt, dann war das Issermanns Idee, und sie hat sie selbst umgesetzt. In den neunziger Jahren änderte sich das allmählich, Modefotografie entwickelte sich damals stärker zur kollaborativen Praxis. Interessanterweise glauben aber die meisten Menschen bis heute, dass

derjenige, der den Auslöser drückt, auch das Bild gemacht hat. Und interessanterweise sind es auch die Fotografen, die bis heute das meiste Geld verdienen!

Wie hat sich die Modefotografie sonst seit den neunziger Jahren verändert?

Vereinfacht könnte man sagen, dass heute die Kleider wichtiger sind als der Mensch, der sie trägt. In den neunziger Jahren war das anders, damals fotografierte zum Beispiel der Brite David Sims, mit dem wir zu der Zeit auch häufig zusammengearbeitet haben, nicht Models, sondern seine eigenen Freunde und Verwandten. Was sie trugen, war fast egal. Man könnte sagen, es ging David darum, seine Generation zu porträtieren. Ich erinnere mich an ein ikonisches Bild, das er von einem Jungen schoss, der nur eine schwarze Unterhose trägt, ein schwarzes Tuch um seinen Kopf gewickelt hat und mit dem Finger in Richtung Kamera zielt, wie mit einer Pistole. Dieses Bild wurde 1995 von Helmut Lang als Werbemotiv verwendet, ohne dass David es als Modefoto gedacht hatte oder es als solches in Auftrag gegeben worden war. Heute herrscht in der Modefotografie ein ganz anderer Spirit, zu solchen eher zufälligen Momenten kommt es kaum noch.

Sie und Ihr Partner Michael Amzalag sind nicht bekannt geworden mit klassischer Fotografie, sondern mit einer speziellen Art, Modefotos – meistens von Inez van Lamsweerde und Vinoodh Matadin – mit Zeichnungen zu kombinieren.

Es sind immer noch Fotos. Das mag man zunächst seltsam finden, aber es ist gar nichts Neues in der Geschichte der Modefotografie, dass Bilder übermalt, bekritzelt oder auf andere Weisen bearbeitet werden. Manche Fotografen haben ihre Abzüge sogar schon zerknüllt, in den Müll geworfen und anschließend in die Waschmaschine gesteckt. So weit muss man natürlich nicht gehen. So oder so bleiben es Fotografien.

Denken Sie etwa an Bruce Weber? Er schreibt häufig Gedichte auf seine Bilder. Oder an Peter Beard? Er hat seine Fotos aus Kenia in den sechziger Jahren mit Tagebuchnotizen collagiert und anschließend mit Tierblut bemalt.

Das waren sicher Vorläufer. Man darf auch Robert Frank nicht vergessen, zum Beispiel gibt es dieses berühmte Foto von ihm, auf dem er eine Schreibmaschine fotografiert hat, in der ein leeres Blatt Papier steckt. Auf dem Negativ hat er dann Worte auf dieses Stück Papier gekratzt. In ganzen Werkserien hat Robert Frank die Disziplinen Malerei, Schreiben und Fotografie vermischt.

»GUTE FOTOS HABEN EIN UNBEWUSSTES, DAS MIT EINER ZEICHNUNG HERVORGEBRACHT WERDEN KANN.«

Rechte Seite:
»M/Mink #2«
2010, with Inez van Lamsweerde and Vinoodh Matadin, 50x65cm, 8 colours UV offset and matt selective varnish on Cotton Wove Premium White 120gr, Signed and numbered edition of 25

Warum zeichnen und malen Sie auf Fotos? Um Ihren Arbeiten in Zeiten der digitalen Manipulierbarkeit etwas Handgemachtes zu verleihen?

Das ist sicher ein Aspekt, aber der Grund, warum wir damit angefangen haben, ist ein anderer. Unserem Verständnis nach haben gute Fotografien ein Unbewusstes, etwas, das auf dem Foto nicht ohne weiteres zu sehen ist. Das kann hervorgebracht werden, zum Beispiel durch eine Zeichnung. Sie führt den Betrachter ins Unbewusste des Bildes. Wir malen also etwas auf die Oberfläche, um etwas Dahinterliegendes zu zeigen.

Ein beinahe psychoanalytischer Ansatz!

Absolut. Sie kennen wahrscheinlich dieses Gemälde von Leonardo da Vinci, über das Sigmund Freud geschrieben hat: eine Anna-Darstellung, auf der das Jesuskind, die Jungfrau Maria und die Heilige Anna in einer Art Pyramide angeordnet sind. Freud kam bei seinen Untersuchungen dieses Gemäldes zu dem Schluss, in Annas Mantel sei ein Geier verborgen, und dieser Geier streife mit seinem Schwanz den Mund des kleinen Jesus. Das wertete Freud als Hinweis auf Leonardo da Vincis sublimierte Homosexualität. Den Geier erkennt man in dem Gemälde allerdings kaum. Man könnte sagen, dass wir uns die Fotos, mit denen wir arbeiten, nach ähnlichem Prinzip sehr genau anschauen. Wenn ein Bild mehr aussagt als das, was auf ihm unmittelbar zu sehen ist, lässt sich diesem Unbewussten Raum geben.

Vor kurzen haben Sie etwa für »Punctuation«, eine neue Posterserie mit Fotografien von Inez van Lamsweerde und Vinoodh Matadin, Björk einen Penis an den Mund gemalt.

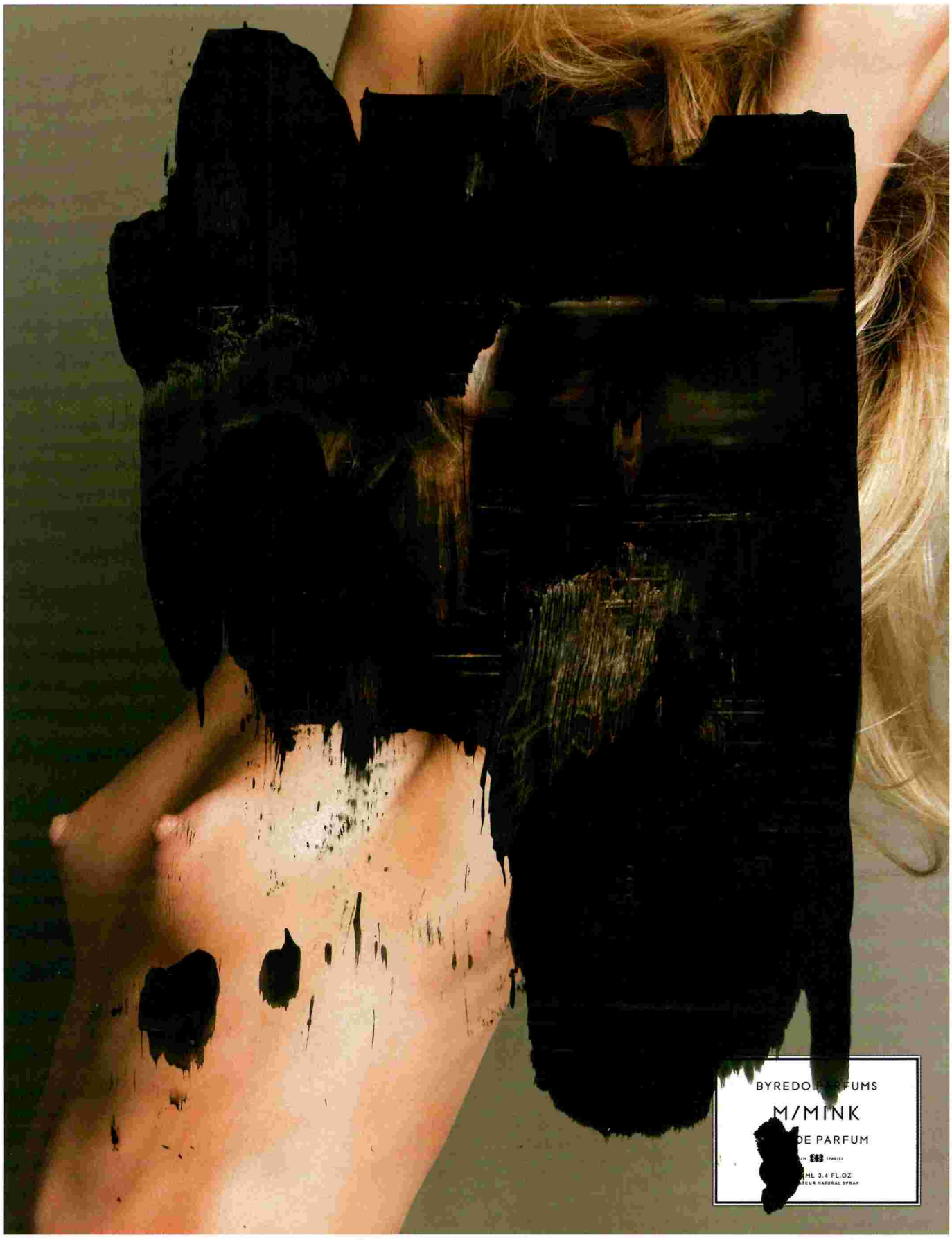
Ja. Und?

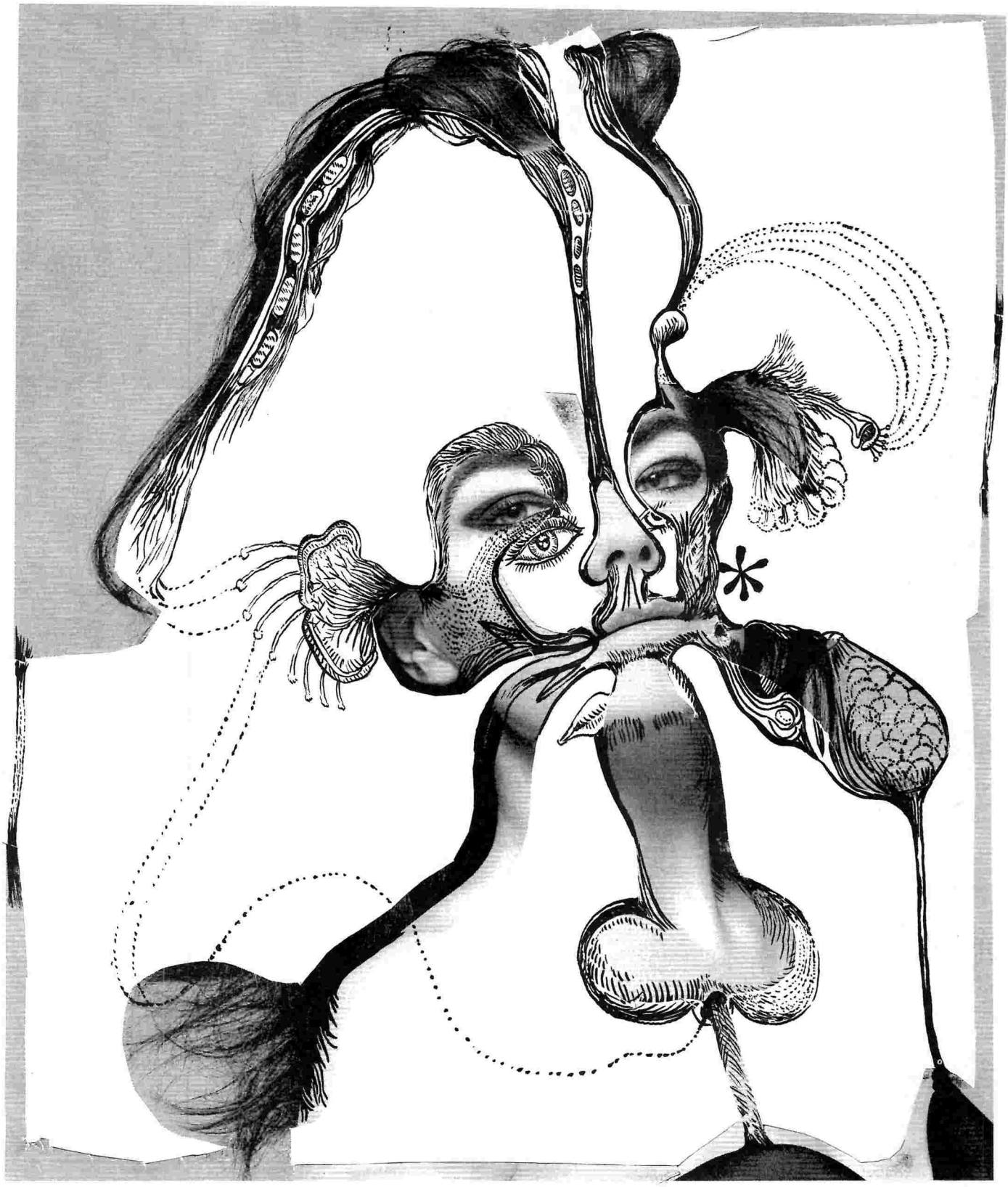
Oraler Sex ist das Unbewusste von Björk?

Finde ich schon. Natürlich! Der Sex ist in diesem Foto nicht sehr offensichtlich, deswegen haben wir in der Zeichnung auf eine gewisse Ambiguität geachtet. Der Penis ist nur angedeutet, man könnte ihn auch für eine Einbildung halten. Er springt zumindest nicht gleich ins Auge wie in der Pornografie.

Haben Sie sich daran erinnert, dass Björk zu Beginn ihrer Karriere gerne ein Coca-Cola-T-Shirt trug, auf dem in Abwandlung des berühmten Werbespruchs geschrieben stand »I love Cock«?

Nein, ich kenne dieses T-Shirt gar nicht. Das hat sie wirklich getragen? Nun, Björk ist eben eine Künstlerin, die eine starke sexuelle Dimension hat. Das Faszinierende daran ist, dass diese Dimension ständig präsent ist, obwohl sie kaum greifbar ist. Björk lässt sich


BYREDO
M/MINK
DE PARFUM
ML 3.4 FL.OZ



ja nicht auf Klischees von Sexiness festlegen, gleichzeitig ist sie sehr feminin. Und wie gesagt: Wenn in einem Bild solch ein Aspekt verborgen ist, betonen wir ihn.

Sie haben zwar im Jahr 2001 gemeinsam mit Inez van Lamsweerde und Vinoodh Matadin die Art Direction für Björks »Hidden Place«-Video übernommen, seitdem aber kaum mehr mit bewegtem Bild gearbeitet. Warum? Viele Modefotografen, unter anderem Nick Knight, prognostizieren, die Zukunft der Modefotografie liege im Video.

Meiner Ansicht nach ist diese Prognose falsch. Natürlich sind im Moment alle Fotografen begeistert von den neuen Digitalkameras, die es erlauben, nahezu in Fotoqualität zu filmen. Aber wir leben heute schon in einem Taumel der Bilder, und deswegen ist es im Gegenteil das Beste, im entscheidenden Momenten stopp! zu sagen und die Zeit anzuhalten, also ein Bild einzufrieren und sich für einen definitiven Frame zu entscheiden.

Was meinen Sie mit ›Taumel der Bilder‹?

Mode ist schon ein andauernder Bilderrausch, alle sechs Monate kommen neue Images, Kampagnen und Laufstegbilder hinzu. Wenn man diesen Rausch noch potenziert, indem man statt einzelnen Fotos Modevideos produziert und die Zahl der Bilder so ins Zillionenfache steigert, gibt es irgendwann keinen Moment der Konzentration mehr. Dann sind wir mittendrin in Hitchcocks »Vertigo«! In welche Richtung sich die Fotografie technisch auch entwickeln wird: Ich bin der Überzeugung, dass es in Zukunft nach wie vor um den perfekten Moment gehen wird, einen Moment, den man im Film schlecht fokussieren kann. Abgesehen davon ist mir bislang kaum ein überzeugender Vorschlag für ein Modevideo untergekommen. Zwar hat Guy Bourdin in den Siebzigern mit Video experimentiert, seine Kurzfilme waren sehr gut. Und die »Screen Tests« von Andy Warhol sind im Prinzip auch gelungene Modevideos. Aber seitdem hat es niemand geschafft, etwas noch Besseres zu machen als Bourdin und Warhol – obwohl heute viel mehr und viel ausgereiftere Technologie zur Verfügung steht.

Kann man im Film Mode aber nicht besser in eine Narration einbetten als in einem Foto?

Sicher. Letztens zum Beispiel habe ich mir »The Cincinnati Kid« mit Steve McQueen angeschaut. Das ist ein toller Film, und in diesem Film trägt Steve McQueen eine tolle Jacke. Natürlich sage ich da als Zuschauer: Oh, was für eine schöne Jacke, wo kann ich die kaufen? Aber »The Cincinnati Kid« ist kein Modefilm, sondern ein Kinofilm, es ist keine Werbung. Ähnlich bei »A Single Man«,

»BLOGS WERDEN MAGAZINE NICHT ERSETZEN. ETABLIERTE MEDIEN WERDEN DURCH NEUE MEDIEN NICHT OBSOLET.«

Linke Seite:
»Asterisk (Björk)«
2010, from the poster series »Punctuation«, with Inez van Lamsweerde and Vinoodh Matadin, double-sided silkscreen poster printed on the front in 1 colour and on the back in 4 colours with »A Dashing Cover For The Punctuation Series«, Edition of 25, 120x176cm approx

Tom Fords Film aus dem letzten Jahr. Natürlich hat Tom Ford darauf geachtet, dass in seinem Filmdebüt alle Details ästhetisch aufeinander abgestimmt sind, »A Single Man« spiegelt die Welt des Designers perfekt wider. Aber er ist keine Werbung für Tom Fords Kollektionen! Tom Ford scheint sich des Unterschieds zwischen Film und Modefotografie sogar sehr bewusst zu sein, denn er ist vor kurzem entschieden gegen die Bilderflut in der Mode angegangen: Im September, bei der Präsentation zum Launch seiner ersten Frauenkollektion in New York, hat er das Fotografieren untersagt. Kameras und Videohandys durften nicht benutzt werden. Beyoncé und Lauren Hutton waren die Models, aber der Einzige, der Bilder schießen durfte, war Terry Richardson. Er war offiziell von Ford beauftragt.

Sie meinen, Ford will die Kontrolle über die Bilder zurückerlangen?

Ja, denn heute glaubt jeder, Fotograf zu sein, und parallel zur Modenschau tauchen im Internet schon die ersten Schnappschüsse auf. Ich kann gut verstehen, wenn das einem Designer nicht gefällt und er sich entscheidet, dagegen zu intervenieren.

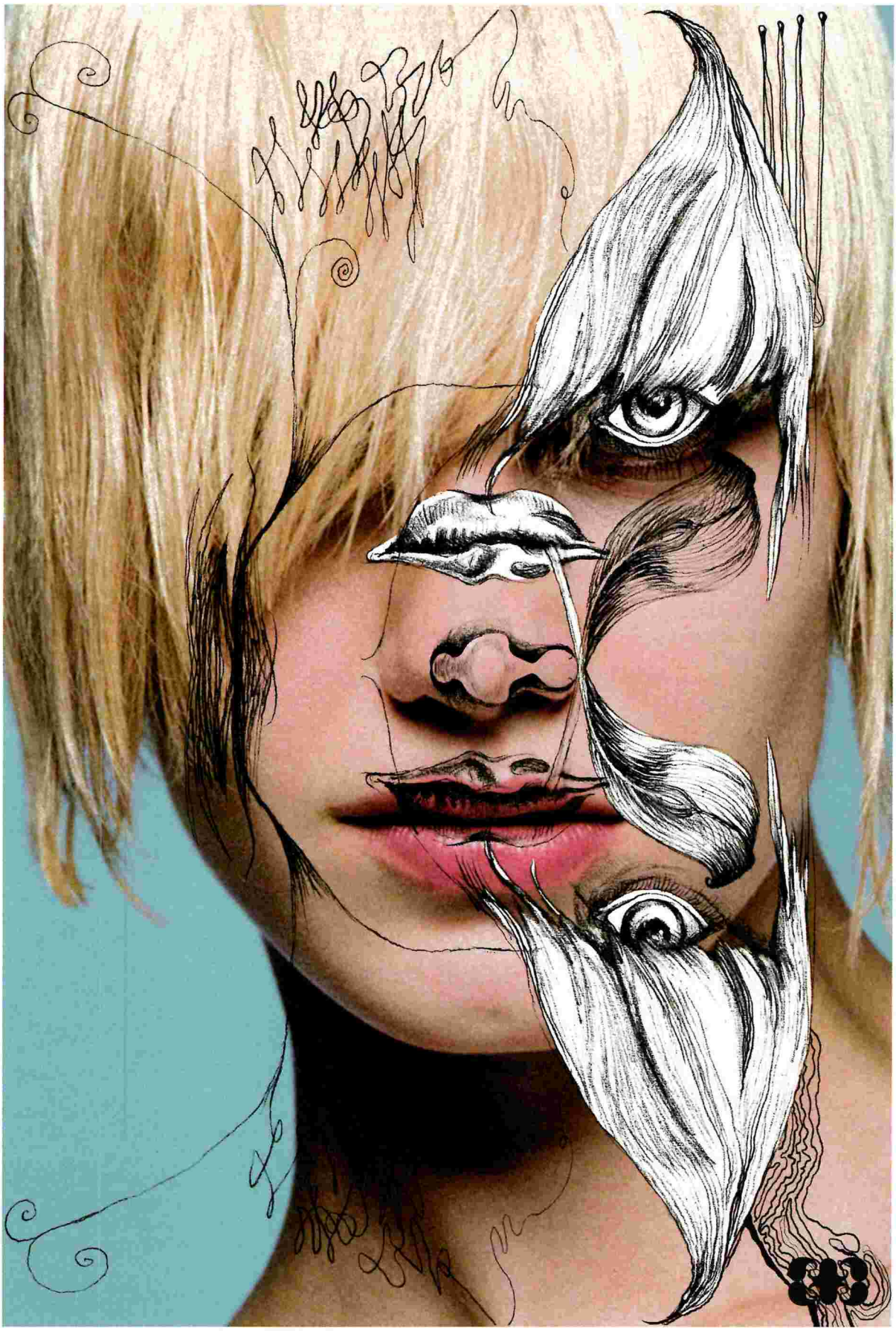
Wenn Fotografie Ihrer Meinung nach weiterhin am geeignetsten für die Präsentation von Mode ist – ist dann auch das gedruckte Modemagazin noch das beste Medium?

Es wird in Zukunft sicher weniger gedruckte Magazine geben. Ich habe auch gar nichts gegen das Internet, aber das Modemagazin ist nun mal ein sehr geeignetes Medium für Mode – genauso wie die Vinylplatte noch ein sehr gutes Medium für Musik ist, trotz MP3s. Die ganze Diskussion um das angebliche Ende von Print erinnert mich an die achtziger Jahre, als Maler ausgelacht wurden, weil man sich darauf geeinigt hatte, dass die Malerei tot sei. Vermutlich stimmt es, dass es in den Achtzigern tatsächlich zu viele Maler und zu viel schlechte Malerei gab, aber heute erzielen Gemälde bei Auktionen immer noch Höchstpreise. Genauso gab es in den Neunzigern zu viele Videokünstler und zu viel schlechte Videokunst. Heute hingegen …

…gibt es zu viele Fashion-Blogger und zu viele schlechte Fashion-Blogs?

Genau. Trotzdem ist der Fashion-Blog an sich ein gutes Medium, man muss es nur richtig nutzen. Blogs werden Magazine aber nicht ersetzen. Durch neue Medien werden die etablierten Medien nicht automatisch obsolet.

Ist der Duft, den Sie vor kurzem mit dem schwedischen Parfümhersteller Byredo gelauncht haben, »M/Mink«, als Hommage an



das Medium Print und den Geruch von Tinte zu verstehen?

Man könnte das Parfüm durchaus als Hommage bezeichnen, es riecht in der Tat ein wenig nach Tinte. Aber es geht nicht nur darum. Das Wort »Ink«, wie es sich in dem Namen unserem »M/M«-Kürzel anschließt, ergibt auch »Mink«, also Nerz. Und Nerz riecht ganz anders als Tinte. Ein Kontrast!

Aber wie kommen Sie als Grafikdesigner überhaupt dazu, ein eigenes Eau de Parfum zu entwickeln?

Wir hatten Lust, den Prozess einmal umzukehren. Normalerweise werden wir beauftragt, Bilder zur Promotion eines Parfüms zu finden, wenn der Duft längst entwickelt ist. Wir wollten aber einmal zu Bildern den passenden Duft finden. Wir gaben Ben Gorman, dem Chef von Byredo, drei Fotos und sagten ihm, wir wüssten gern, wie sie riechen. Das erste Bild zeigte einen Block Tinte, den wir aus Korea mitgebracht hatten, das zweite eine komplexe Formel, die ich einmal an der französischen Riviera auf koreanisches Papier gekritzelt hatte, und das dritte Bild zeigte einen Freund von uns, einen japanischen Kalligraphen, wie er gerade ein Ideogramm malt. Ben Gorman nahm diese Fotos mit nach Stockholm – und sechs Monate später kam er mit seinem Vorschlag zu dem Duft zurück. Abgesehen davon schätze ich, dass wir die Idee, ein eigenes Parfüm zu haben, faszinierend finden, weil Duft eine weitere Möglichkeit ist, eine Marke zu setzen. Mit Markierungen befassen wir uns ja den ganzen Tag.

Beispielsweise, wenn Sie ein Logo entwickeln?

Genau. Unsere Aufgabe als Grafikdesigner besteht letztlich immer darin, Terrains zu markieren. Dafür entwickeln wir Zeichen, wir produzieren sie und bringen sie in Umlauf.

Gibt es Logos aus der Modewelt, die Sie für besonders gelungen halten?

Ich finde, dass der Umgang mit Typografie im Modegeschäft im Allgemeinen zu wünschen übrig lässt. Aber zwei prominente Logos stechen heraus und bilden gleichzeitig Gegenpole: einerseits der Chanel-Schriftzug mit seiner modernistischen, serifenlosen Typografie, andererseits das Signet von Yves Saint Laurent, das Anfang der Sechziger von dem legendären Grafiker A.M. Cassandre entworfen wurde. Das Besondere am Chanel-Logo ist, dass es überhaupt nicht designt aussieht – natürlich ist es von Grafikern entwickelt worden, aber mit seiner unspezifischen Typografie wirkt der Chanel-Schriftzug fast wie ein Readymade. Im Grunde hätte ihn jeder Mensch entwerfen können.

»IM PRINZIP IST EINE TYPOGRAFIE NICHTS ANDERES ALS EINE SAMMLUNG VON VERSCHIEDENEN GESICHTERN.«

Linke Seite:
»Balenciaga (Delfine)«
2001, with Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, 120x176cm approx, 4 colors silkscreened poster, courtesy mmparis.com

Das »Change«-Logo der Präsidentschaftskampagne von Barack Obama war in einer sehr ähnlichen Typografie gesetzt.

Ja, und deswegen ist das »Change«-Logo zu so einem mächtigen Zeichen geworden, denn wie das Chanel-Logo sieht es fast so aus, als hätte die Geschichte selbst es entworfen. Es hat sozusagen universelle und ewige Gültigkeit. Das Yves-Saint-Laurent-Logo hingegen ist voller Subjektivität. Die Art und Weise, wie Cassandre das Y, das S und das L ineinander verschlungen hat, war ein genialer Akt der Malerei. Kein anderer Grafikdesigner hätte aus denselben drei Buchstaben dasselbe perfekte Zeichen konstruieren können.

Wenn aber im Allgemeinen in der Modewelt der Einsatz von Typografie zu wünschen übrig lässt – haben Sie deswegen schon mehrere eigene Typografien entwickelt?

Ja, mit »The Alphabet« und »The Alphamen« haben wir so etwas wie anthropomorphische Alphabete mit menschlichem Antlitz entworfen – Typografien, deren Buchstaben beinahe menschliche Körperformen annehmen. Das funktioniert, denn im Prinzip ist eine Typografie ja nichts anderes als eine Sammlung von verschiedenen Typen von Gesichtern. Ein Vorbild in dieser Hinsicht war uns das berühmte, wunderschöne Alphabet des Art-Déco-Illustrators Erté, er hat in den späten zwanziger Jahren eine Modetypografie aus weiblichen Körpern abgeleitet. Roland Barthes hat in seinem Buch »Die Sprache der Mode« über dieses Alphabet geschrieben. Ähnlich wie in der Mode geht es bei einer Typografie nicht nur um Unterscheidbarkeit, sondern gleichzeitig auch um die Idee von Gemeinsamkeit und von Beziehungen untereinander. Mode ist ja auch nicht nur eine zufällige Ansammlung beliebiger Bilder, sondern sie ist dann gut, wenn sie betont, dass jeder Mensch anders ist, aber alle zur selben Familie gehören.

Eine Familie mit einem absolutistischen Herrscher als Oberhaupt!

Natürlich, das darf man nicht vergessen. Sei es mit einem Logo, einer Typografie oder einer Kollektion – einem Modedesigner geht es letztlich immer darum, sein eigenes Reich abzustecken und seinen Kunden auf verschiedene Weisen zu sagen: So sehe ich meine Welt, und wenn du Teil dieser Welt sein willst, zieh dich so an, dann gehörst du dazu. Es grenzt schon an Totalitarismus!

»Not in Fashion – Mode und Fotografie der 90er Jahre« *Mit Bless, Ayzit Bostan, Helmut Lang, Martin Margiela, M/M (Paris), Jürgen Teller, Wolfgang Tillmans u.a., MMK Frankfurt, Domstraße 10, Frankfurt am Main, bis 9. Januar 2011, www.mmk-frankfurt.de*

The gentlewoman
New! From the makers of FANTASTIC MAN
USA $10.95
Material MEMORIES
The Gentlewoman
Issue n° 1
Spring Summer 2010
gentle
New! From the
TEXTE ZUR KUNST
Juni 2010 20. Jahrgang Heft 78
€ 15,- (D) / SFr 25,-
G 10572
VESTOJ
THE JOURNAL OF SARTORIAL MATTERS
INDUSTRIE
THE WORLD'S FIRST CULTURE OF FASHION MAGAZINE
NATALIE MASSENET, TOM FLORIO, KARL TEMPLER, LUIS VENEGAS, PANOS YIAPANIS,
SOLVE SUNDSBO, RICK OWENS, KATIE GRAND, PATRICK DEMARCHELIER,
GILES DEACON, ALESSANDRA AMBROSIO, LARA STONE AND DARIA WERBOWY
PLUS: WHEN EDITORS BECOME COVER STARS
THE

UNTER AUFBIETUNG ALLER THEORETISCHEN GESCHOSSE

Neue Modemagazine

Über Mode schreiben, das wollen heute viele, vor allem Heerscharen von Bloggern. Verspricht im Vergleich Print noch immer Tiefgang? Drei halbjährlich erscheinende neue Modeperiodika – »Vestoj«, »The Gentlewoman« und »Industrie« – versuchen Abstand zum Objekt zu gewinnen und Mode als Untersuchungsgegenstand ernst zu nehmen. Auch die Sommerausgabe von »Texte zur Kunst« widmete sich Couture und Silhouetten. Katrin Kruse hat die Magazine durchgeblättert.

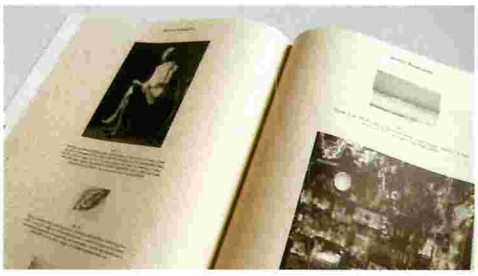
TEXT: KATRIN KRUSE

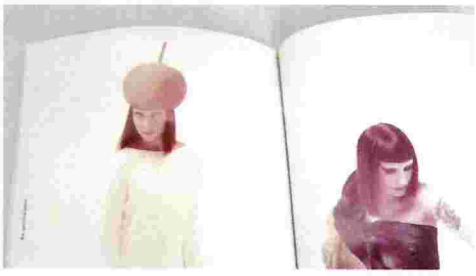
Von allen Theoretikern, die über Mode geschrieben haben, ist Walter Benjamin wohl der Hoffnungsvollste gewesen. Kryptisch war er auch, weil verkürzt. Aber Benjamin hat der Mode am meisten zugetraut. Er hat nicht bloß angenommen, sie markiere eine Grenze zwischen sich und den anderen, oder den Modischen und den Noch-nicht-Modischen, oder zwischen gestern und heute. Er hat Mode nicht unter dem Aspekt des demonstrativen Konsums oder allein unter dem der Distinktion gesehen. Benjamin ging vielmehr davon aus, in ihr finde jede Gegenwart ihren Ausdruck – oder, für den, der sie zu lesen verstehe, eben auch das Künftige. Und mehr noch: Benjamin schrieb, dass die Mode, wenn sie die Formen vergangener Zeiten zitiert, damit immer auch Anspruch auf deren Geisteshaltung, Ambition und Denken erhebt. Genau deswegen lagen in der Mode für ihn »Motive der Rettung«. »Die Mode ist der Tigersprung ins Vergangene« – dieser Satz aus »Über den Begriff der Geschichte« (1940) ist in diesem Zusammenhang wahrscheinlich Benjamins bekanntester.

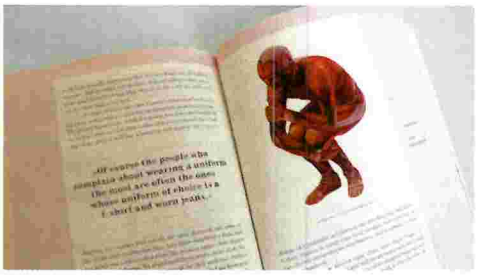
Wenn nun das englischsprachige, in Stockholm und Paris verlegte Magazin Vestoj seiner ersten Ausgabe ein langes Benjamin-Zitat voranstellt (»Angelus Novus«, der Engel der Geschichte), dann überrascht das kaum. Zwar ist Benjamin als Modetheoretiker, modisch gesprochen, nicht sehr en vogue. Aber Vestoj, dieses »Journal of Sartorial Matters«, ist das Hoffnungsvollste, was man seit langem in Sachen Modetext in der Hand hielt. Das hat, erstens, viel damit zu tun, dass hier mit Mode hauptsächlich das Phänomen an sich gemeint ist, gleichzeitig aber auch die Form, die sie heute angenommen hat – die Modeindustrie. Vestoj beschreibt also einerseits, was ist – und legt zugleich utopisch dar, was sein könnte. Zweitens etabliert das Magazin ganz nebenbei eine Regel, die nie wieder aus der Modetheorie verschwinden sollte: Zitiere einen Theoretiker nur dann, wenn du ihn wirklich brauchst. Und drittens ist dieses Heft schlicht eine Liebeserklärung an die Mode. Die Vestoj-Macherinnen sind, denkt man, eigentlich die Einzigen, die der Mode wirklich noch trauen – und daran glauben, dass sie etwas inhärent Interessantes bereithält. In ihren Editorials glauben das alle der neuen Modemagazine – sonst fiele flugs ihre Raison d'être weg. Was danach kommt, liest sich bisweilen aber doch anders.

Die unter das Thema »Material Memories« gestellte Erstausgabe von Vestoj setzt, einer Terrainsondierung gemäß, eher auf latente Aktualität. Die britische Modeprofessorin Elizabeth Wilson spielt in ihrem Text »Fashion and Memory« mit der These, die Zyklen der Mode könnten vor der Melancholie angesichts der Vergänglichkeit des Lebens schützen – welche die Mode im fotografischen Porträt für den Betrachter ja gerade akzentuiert. Peter McNeil, Professor für Designgeschichte in Sydney, liest die Garderobe des Duke of Windsor nach Spuren des Subkulturellen. Anja Cronberg, Chefredakteurin von Vestoj, fragt in ihrem Essay »The angel of fashion«, ob nicht die Vintage-Mode die Agentin in diesem von Benjamin beschriebenen Sturm des Fortschritts sein könnte. Ob sie darlegt, wie Vintage eine sakrale Note in den Warenfetischismus einschleust, oder die utopische Funktion von Vintage mit Benjamins Begriff der verdichteten Gegenwart, der Jetztzeit, zu fassen sucht – der Rekurs auf Theorie ist hier nie Begriffsverschanzung, sondern Erkenntnislust mit spielerischem, nie bitterem Ernst. Der Engel der Geschichte also: Ließe sich die Mode tatsächlich als ein Bote zwischen gestern und heute beschreiben, der dieses »uneingelöste Versprechen« einlöst, das die Vergangenheit bereithält?

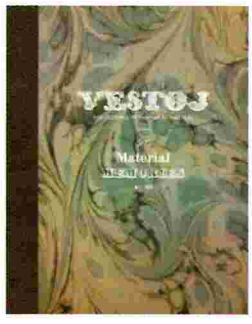
Das hieße möglicherweise, die siebzigerjahrehaften Hosenanzüge von Phoebe Philo, der gefeierten Chefdesignerin von Céline, als Wiederkehr eines Aspekts des Siebzigerjahre-Feminismus zu lesen, der mit der Gender-Debatte baden ging. Dann käme zurück: dieses Fassbare am Emanzipationsdiskurs, die Frage nämlich, inwieweit es doch andere Körper sind, die andere Erfahrungen machen. Die Anschlussfrage wäre dann, was das für Erfahrungen sind – und wie man damit

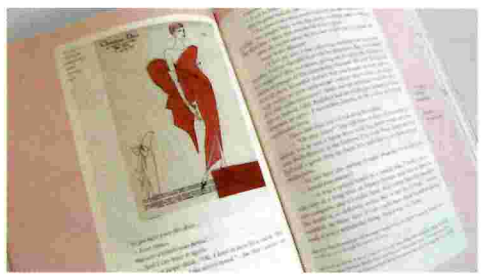






oben »THE GENTLEWOMAN«
Ausgabe N° 1, © 2010
unten »VESTOJ«
Ausgabe N° 1, © 2009

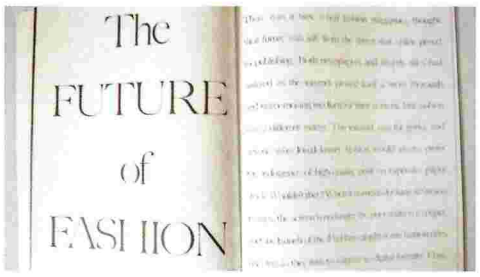


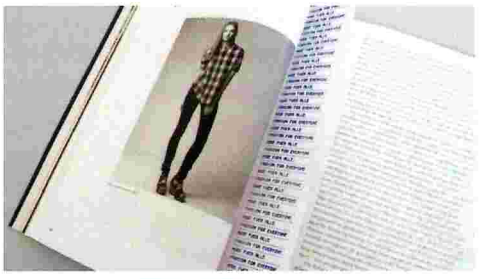


umgeht. (Nicht so wie im Gender-Diskurs: Es gibt keine anderen Körper, folglich keine anderen Erfahrungen, folglich keine Frage nach dem anderen Umgang damit.) Möglicherweise käme man so auch leichter wieder zu dem Schluss, dass Arbeitenkönnen eben doch Befreiung ist – wenn man es richtig anstellt.

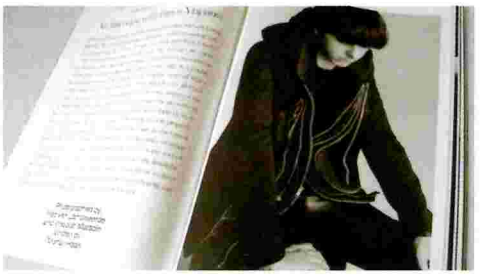
Phoebe Philo, Designerin der Stunde und Prototyp aller modernen Frauen, die Karriere machen, sich aber von ihr nicht auf der Nase herumtanzen lassen, ist auch die Titelgeschichte der Erstnummer von The Gentlewoman gewidmet. Das weiblichen Pendant zum Amsterdamer Herrenmodemagazin Fantastic Man porträtiert Philo sehr persönlich, synchron zum Gentlewoman-Programm: »Die wissbegierige, intime journalistische Begegnung« mit Frauen, die ein exzeptionelles Leben führen. Die Gentlewoman-Redaktion mit Sitz in London, angeführt von Penny Martin, will »fantastischen Frauen der modernen Zeit« so nahe wie möglich kommen (Lies: Wir sprechen fast nicht über Mode). Jenny Holzer etwa gibt im Langinterview eine hübsche Antwort auf die Frage, ob sie professionelle Hilfe in Form von Ernährungsberatern, Therapeuten oder Yogalehrern in Anspruch nehme: »Ich habe eine Herde von optimistischen jungen Ponys und Stallkatzen, und die sind eine Hilfe.« Das heißt aber auch: Der Mode als Thema, über das man Gespräche führt, traut man bei Gentlewoman nicht recht. So hält das Magazin einfach den Scheinwerfer auf die Frauen dahinter. Und befragt im Weiteren halbbekannte fantastische Frauen aus der Modewelt zu ihren Aufstehgewohnheiten, Essgewohnheiten, Radfahrgewohnheiten. Das produziert mitunter, journalistisch gesehen, lustige Längen. Entfaltet aber auch eigenen Charme. Quasi jene Art von Langsamkeit, die der Modewelt, so gesehen, ja fehlt.

Umso präziser ist die Erstausgabe von Industrie mit der Mode befasst. Genauer: mit der Modeindustrie. »A magazine dedicated to the culture of fashion« steht im Untertitel, und das Editorial analysiert die Lage der Mode wie folgt: Der Modejournalismus habe sich demokratisiert – keineswegs aber die Modeindustrie. »Die auserwählten Wenigen leiten uns noch immer mit ihrem Geschmack, und sie haben noch immer die Kontrolle über die Diskussion. Ihre Meinung ist heute gefragter denn je.« Diese Auserwählten der Modewelt, die Moderedakteure, Herausgeber, Fotografen, seien – so die Industrie-Macher Erik Torstensson und Jens Grede – den Lesern mittlerweile genauso bekannt wie die herkömmlichen Coverstars, womit natürlich Supermodels und Designer gemeint sind. Und genau diese Strippenzieher befragt das Magazin zur Lage. Auf dem Cover läuft Anna Wintour durchs Bild und dient so als Beleg, dass Chefredakteurinnen heute tatsächlich Coverstarpotenzial haben. Tatsächlich liest sich Industrie – bisweilen vergnüglich, aber weitgehend geheimnisfrei – ein bisschen wie





oben »INDUSTRIE MAGAZINE«
Ausgabe N° 1, © 2010
unten »TEXTE ZUR KUNST«
Ausgabe N° 78, © 2010



eine Anleitung zum Aufstieg in der Modebranche. Ob nun im Interview mit dem Fotografen Patrick Demarchelier, der Stylistin Katie Grand, dem Condé-Nast-Verleger Tom Florio oder dem Blogger Tommy Ton, im Mittelpunkt des Hefts steht immer die eine Frage: »Wie hast du es dorthin gebracht?« Die Fotostrecken sind da weniger wegweisend: Rick Owens beim Krafttraining in mattem Schwarzweiß. Und die nackte Daria und die nackte Lara in Hochglanz am Strand; mehr Einblick wäre gynäkologisch.

Einen größeren Abstand zu den Dingen verspricht da wiederum die jüngste, im Juni erschienene Modeausgabe der deutschen Kunstzeitschrift Texte zur Kunst. In ihr wendet sich Herausgeberin Isabelle Graw der seit Januar dieses Jahres ›modelfreien‹ Brigitte zu – unter Aufbietung aller theoretischen Geschosse. Ist das klug? Begeisterte Zustimmung habe die Brigitte vor allem für das große Ausrufen der Authentizität erhalten, schreibt Graw – und schließt an: »Dieses Pochen auf Wahrhaftigkeit und Lebendigkeit steht im absoluten Kontrast zu jener Künstlichkeit, die schon Baudelaire als das ureigenste Terrain der Mode auswies.« Doch muss man einer Zeitschrift, die für die nach ihr benannte Diät bekannt ist und nun plötzlich die »Sei-wie-du-bist-Schönheit« ausruft, wirklich gleich mit Baudelaires Mode-Künstlichkeits-Konnex kommen? Die Schönheit der Normalität, so lange sie in der Norm der stetig abgewogenen Portiönchen bleibt: Das ist doch schon inhärenter Widerspruch genug, über ihn hätte sich boshaftpräzise schreiben lassen. Dass all die unbeholfenen Posen der Laienmodels ständig den scheinbaren Mut der Brigitte ausweisen, mit der bösen, mageren Schönheitsnorm zu brechen, bringt hingegen Graw mit Foucaults Begriff der ›Gouvernementalität‹ zu der Behauptung, Brigitte greife die Lebendigkeit ihrer Leserinnenmodels ab. Schaut man die Bilder an, muss man fragen: Ist das tatsächlich so? Und: Ist das tatsächlich der Punkt? Lieber hätte man in einer klugen Selbstbeschreibung ihres eigenen Blicks gelesen, wie selbst eine analytische Denkerin wie Graw den perfide eingeschliffenen Betrachtungsweisen nicht entkommen kann – und eben auch nur Problemzonen sieht. Jedenfalls scheint es in diesem Modeheft von Texte zur Kunst so, als sei Theorie ein Hut von Abstraktionen, den man noch jeder Sache aufsetzen kann.

Die nächste Ausgabe von Vestoj übrigens erscheint Anfang November. Unter dem Überthema »Mode und Magie« sind Stücke über Voodoo, Folklore, Fetisch und Märchen angekündigt. Es würde nicht überraschen, wenn ein Tigersprung gelänge.

www.vestoj.com
www.thegentlewoman.com
www.industriemagazine.com
www.textezurkunst.de

SO ETWAS WIE EIN FREIER RAUM

Joseph Kosuth

Wenn in Stuttgart21 die Abrissbirnen wirken, leuchtet ein Satz neonhell zwischen den Trümmern: »...daß diese Furcht zu irren schon der Irrtum selbst ist.« Diese Installation erinnert daran, dass der 1945 geborene Joseph Kosuth seit den Sechzigern zu den wichtigsten Vertretern der Concept Art zählt. 1969 beanspruchte Kosuth mit seinem fundamentalen Aufsatz »Art After Philosophy« die Deutungshoheit für die neue Kunstrichtung, 1971 etikettierte er seine eigene Kunst erstmals als ›postmodern‹. Ein Gespräch über Räume, Aneignungen und Entbergungen.

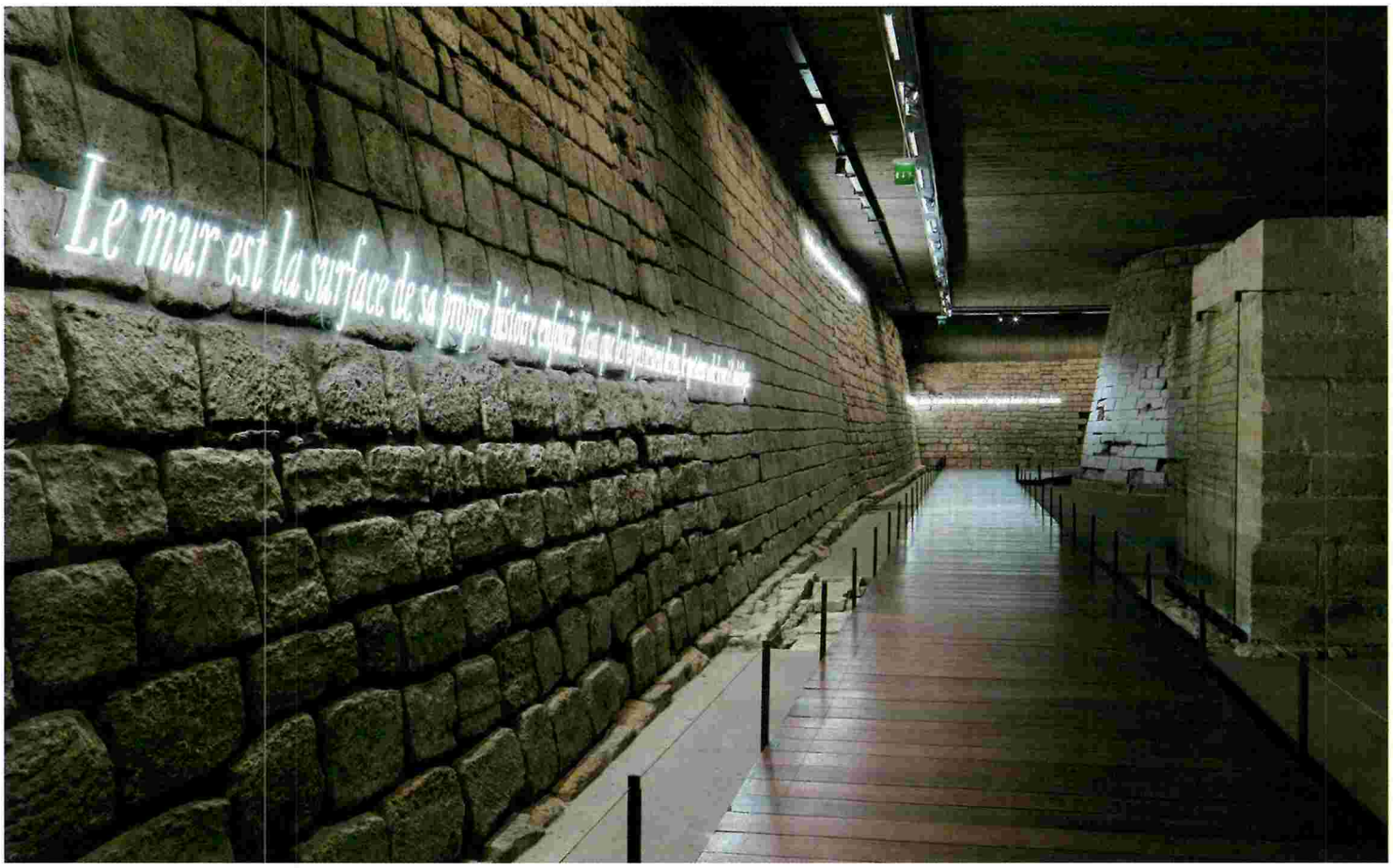
INTERVIEW: MAX DAX **PORTRÄT JOSEPH KOSUTH:** LUCI LUX

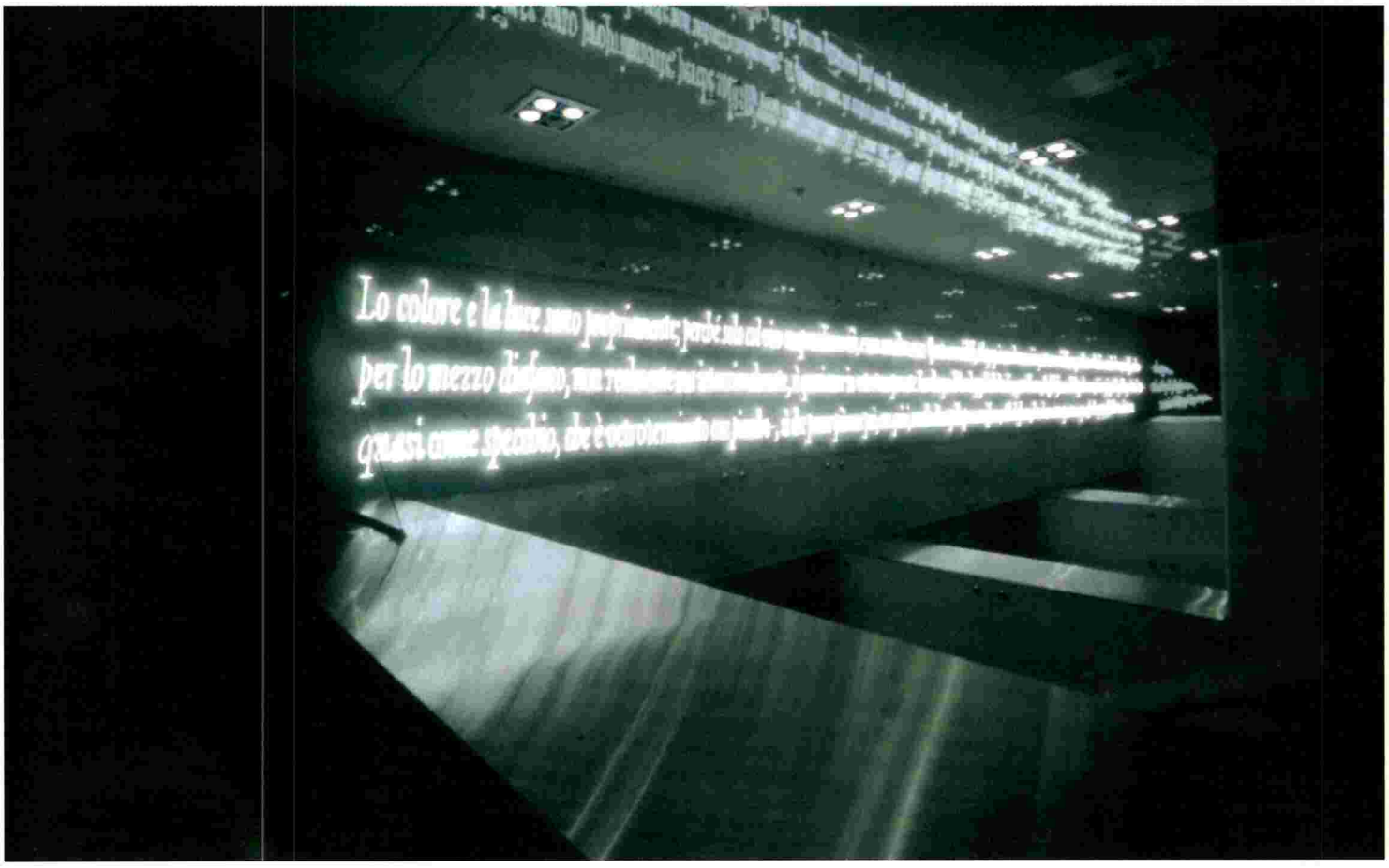
Mr. Kosuth, Sie leben und arbeiten seit zwölf Jahren in Rom, betreiben aber auch ein Atelier in New York. Wofür benötigen Sie als Künstler zwei Standorte?

Rom ist mein Basislager, aber von New York aus koordiniere ich mit meinen Mitarbeitern zum Teil sehr langfristig in die Zukunft ragende Projekte in verschiedenen Städten auf mehreren Kontinenten. Das hat zur Folge, dass ich unentwegt am Reisen bin. Ich könnte überall leben. Denn meine Arbeit im Atelier besteht vor allem aus konzeptueller Vorbereitungsarbeit – die tatsächlichen Arbeiten entstehen stets in dem Land, in welchem sie auch realisiert werden. Mein Leben in Rom ist geprägt von ständigen Fahrten zum Flughafen, von wo aus ich zu den verschiedenen Baustellen reise, an denen weltweit neue Ausstellungen oder feste Installationen von mir entstehen. New York kümmert sich um die Grundlagenarbeit. Fast alle Arbeiten, die von mir irgendwo auf der Welt entstehen, werden in fremden Sprachen realisiert – auf Deutsch, auf Japanisch, auf Isländisch, Holländisch, Französisch, Chinesisch oder Italienisch. Entwickelt werden sie aber auf Grundlage des Englischen, als englischsprachige Gedanken. Ich könnte nicht in einer anderen Sprache arbeiten, da jede meiner Arbeiten inwändig, als Drehen und Wenden von Gedanken beginnt.

Was reizt Sie ausgerechnet an Rom?

Was mein Atelier anbetrifft: Marlon Brando war mein Vormieter. Und Michelangelo Antonioni drehte in diesen Räumen »L'avventura«. Es gibt Leute, die sagen, dass ich an der besten Adresse der Stadt residiere, auf der Isola Tibertina, da Rom auf exakt dieser Insel einst gegründet wurde. Das Krankenhaus auf der Insel ist das älteste Hospital der Geschichte, und die Brücke, über die ich jeden Tag schreite, ist mit einem Alter von über 2000 Jahren die älteste noch in Gebrauch befindliche Brücke. Viel wichtiger für meine Arbeit ist folgendes: Rom hat ein großes Potenzial als postmoderne Stadt. Hier hat sich die Moderne nicht durchsetzen können, weil das Stadtbild von Überbleibseln der Antike geprägt ist. Rom ist im Vergleich zu modernen Städten wie New York, Mailand oder Paris ein unbeschriebenes Blatt, man könnte


Le mur est la surface de sa propre histoire exposée


Lo colore e la luce sono
per lo mezzo diafano,
quasi come specchio,

auch sagen: Die Geschichte bescherte mir in Rom eine Tabula rasa, einen Raum, der von der Moderne nicht berührt wurde, so etwas wie einen freien Raum also.

Sie sind einer der ersten Konzeptkünstler der Welt, sie gehören zu den ersten, welche die Installation Art etabliert haben. Welche Bedeutung hat der Raum?

Der Raum ist immer ein Kontext, der Bedeutung generiert, auch der sogenannte ›leere Raum‹.

Warum ›sogenannt‹?

Weil es den leeren Raum nicht gibt. Die Architektur stattet jeden ›leeren‹ Raum mit einem Grundrauschen an Bedeutung aus. Es ist ein Paradoxon: In einem Zeitalter, in welchem sich so viele Künstler wie nie zuvor mit Aspekten der Installationskunst befassen, benötigen wir eigentlich einen Begriff von Architektur, der den Raum als urbane Natur definiert – und dem Künstler fällt die Rolle zu, in dieser ›Natur‹ Kultur zu erschaffen, sie zu kultivieren. Das geht aber nicht, wenn wir in Räumen arbeiten müssen, die kulturell bereits übercodiert sind, die am Ego und den Ideen des Architekten leiden, der sich als permanente Konkurrenz zum ausstellenden Künstler definiert. Dies sind dann Gebäude, die nicht mehr als urbane Natur funktionieren, sondern bereits Kultur sind, übers Ziel hinausgeschossene Kultur. Ein Widerspruch! Dem Künstler wird eine pervertierte Rolle zugeschoben. Er hat sich gegen den Raum zu wehren, will er seine Kunst präsentieren.

Wie wehren Sie sich gegen solcherlei Vereinnahmung?

Ich reise frühzeitig an die Orte, an denen ich ausstellen oder eine temporäre oder gar permanente Installation verwirklichen soll. Zwar schickt man mir stets Grundrisse, gerne auch Videos und immer Fotos, aber wenn möglich, schaue ich mir einen potenziellen Ort ohne vorgefasste Meinung selbst an. Jedes Bauwerk hat seine eigene Geschichte und seinen ihm eigenen Zweck. Die Architektur ist vielleicht die psychologischste aller Kunstformen – was insofern bemerkenswert ist, als niemand darüber je redet. Das ganze Ausmaß der Einschränkungen und Möglichkeiten eines Raumes offenbart sich oft erst unmittelbar vor Ort. Wir dürfen nicht vergessen, dass sich der Künstler zudem auch zunehmend gegen den sehr bedenklichen globalen Trend zur Wehr zu setzen hat, demzufolge von der Kunst verlangt wird, wie eine schmückende Krawatte zu sein, der Kunst die Rolle einer hirnbetäubenden Repräsentationskultur zugewiesen wird.

Sprechen Sie auch vom Maxxi, dem von Zaha Hadid in Rom gebauten Museum für Gegenwartskunst?

Dieser Bau ist leider ein sehr gutes Beispiel für die besorgniserregende Tendenz, die Kunst als Repräsentationskultur zu begreifen. Er erinnert mich an eine Hotellobby, oder die Shopping Mall eines modernen Flughafens. Das liegt natürlich daran, dass der Entwurf aus den Neunzigern stammt und über zwölf Jahre vergingen, bis gebaut werden durfte, und seitdem sind weitere Jahre bis zur diesjährigen Eröffnung verstrichen. Das geht natürlich auf Frank Lloyd Wright zurück, der als erster Architekt ein Museum baute, das sich einen Dreck um die Künstler und um die Kunstwerke scherte. Abermals ein Widerspruch, denn eben Wright schenkte uns mit dem Guggenheim-Museum ein großartiges Gebäude – ein Museum, das die ausstellenden Künstler seit Jahrzehnten zur Auseinandersetzung zwingt – wie in einem Puzzlespiel. Leider gab Wright den frustrierten Künstlern, die sich Architekten schimpfen, das Alibi, ihrem eigentlichen Verwendungszweck völlig entfremdete Gebäude zu bauen. Die meisten Künstler, die ich kenne, ziehen ein leerstehendes Lagerhaus einem Bau vor, der vom Erdgeschoss bis zum Giebel von der Handschrift des Architekten geprägt ist. Marcel Duchamp wurde einmal gefragt, was der Unterschied zwischen Bildhauerei und Architektur sei. Er antwortete mit dem berühmten Zitat: »Der Bildhauer muss sich nicht um die Verlegung der Abwasserrohre kümmern.« Wir Künstler müssen zunehmend in Skulpturen mit Abwasserrohren arbeiten. Und natürlich bestätigen Ausnahmen die Regel. Renzo Piano hat gute Museen gebaut, bizarrerweise Frank Gehry, und natürlich, neben anderen, Rem Koolhaas.

Woran liegt es?

Die besten unter den Architekten kommen mit jeder verrückten Idee durch, was vermutlich im Kern daran liegt, weil sie Dinge aus sich heraus wagen – und nicht, um einen Karriereschritt weiterzukommen. Nehmen Sie Ludwig Mies van der Rohe und seine Neue Nationalgalerie in Berlin. Ein fantastischer Bau, mit dem man sich als Künstler gerne bereit ist auseinanderzusetzen. Aber sobald dann jeder dahergelaufene Architekt versucht, sich ein Denkmal zu setzen, geht die Chose den Bach runter. Arbeiten können viel von ihrer Bedeutung verlieren, wenn sie in irreführenden Kontexten, wenn sie in schlechten Räumen ausgestellt werden. Wobei man natürlich nicht außer Acht lassen darf, dass der aufgeladene architektonische Raum für denjenigen Künstler oft eher eine Herausforderung denn eine Bedrohung darstellt, der – wie ich – den Raum als Teil des Satzbaus seiner Installationen betrachtet. Mit den meisten der Architekten, mit denen ich in der Vergangenheit zusammengearbeitet habe, kam ich sehr gut aus. Oft stellte sich heraus, dass die Fragen, die ich mit meinen Arbeiten in einem Raum stellte, die Ideen des jeweiligen Gebäudes weiterentwickelt und kontextualisiert haben. Oft musste ich anschließend einen Raum nicht mehr bekämpfen, sondern es genügte, die Bedeutung des Gebäudes zu entbergen.

»DER RAUM IST IMMER EIN KONTEXT, DER BEDEUTUNG GENERIERT, AUCH DER SOGENANNTE ›LEERE RAUM‹.«

Linke Seite (oben):
»NI APPARENCE NI ILLUSION«
2009, Musée du Louvre, Installationsansicht
Courtesy: Musée du Louvre
Foto: © Florian Kleinefenn

Linke Seite (unten):
»QUESTE COSE VISIBILI«
2001, U-Bahnstation Piazza Dante, Neapel, Installationsansicht

Sie erwähnten Duchamp. In gewisser Weise haben Sie sein Erbe angetreten, indem Sie die Philosophie und die Weltliteratur als unerschöpfliches Reservoir betrachten, aus welchem Sie Ihre Text-Readymades ziehen.

Ich lese viel, die Literatur ist mit Sicherheit eine der wesentlichen Materialquellen für meine Arbeit. Wenn ich etwas anderes lese, dann achte ich darauf, dass die Bücher nicht zu gut sind. J.G. Ballard sagte einmal über ein Buch, dessen Titel mir leider entfallen ist: »This is better than literature.« Denn wenn ich richtige Literatur lese, kann ich sicher sein, dass ich bald auf eine neue Idee für eine Arbeit stoße, die mich voraussagbar davon abhält weiterzulesen. Also sind Krimis genau das richtige für mich, denn ich lese als Akt der Me-

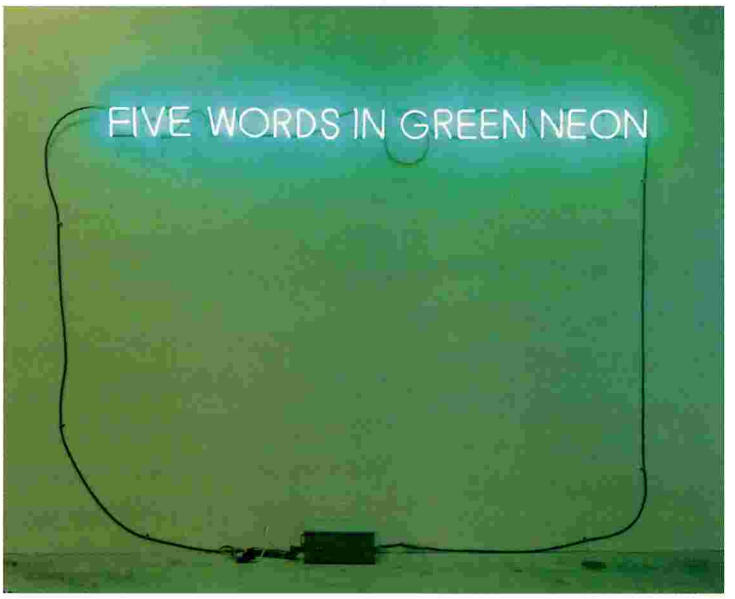
ditation. Im Idealfalle lese ich, um mich zu entspannen. Dieser Form des Lesens messe ich also eine ähnliche Funktion zu wie dem Schlaf. Schlaf im Unterschied zum Ruhen – man muss nicht notwendigerweise schlafen, um sich zu erholen. Ich möchte den Begriff des ›Traumbedürfnisses‹ verwenden – man träumt im Schlaf oder eben beim Lesen. Allein in der letzten Woche, wie üblich einer sehr stressigen, habe ich sechs Romane gelesen.

Es gab eine Zeit, in welcher der aneignende Bezug auf Literatur ›neu‹ war.

Ich weiß noch genau, dass die Aneignung von Texten, von philosophischen Aussagen und ihre Überführung in Installationen oder Neonarbeiten damals, Mitte der Sechziger, von vielen als anmaßend und prätentiös empfunden wurde. Meine ›künstlerische Leistung‹ wurde angezweifelt. Dabei wurde aber übersehen, dass wir alle mit Sprache arbeiten, also mit Wörtern, die von unseren Ahnen erfunden wurden, und die wir immer wieder in neue Bedeutungszusammenhänge überführen. Jedes Zitat, jede Aneignung nimmt ständig neue Bedeutungsebenen an. Bedeutungen verbrauchen sich und werden durch neue ersetzt. Als Künstler muss man sich also vor allem auch dessen gewahr sein, dass die Dinge ihre Bedeutung immer wieder verändern. Wie oft werden uns Kunstwerke als Bruch mit der Vergangenheit verkauft – dabei basiert die Kontinuität der Menschheitsgeschichte auf Brüchen.

Eine wenig bekannte Arbeit von Ihnen trägt den Titel »Purloined – a Novel«. Es handelt sich um einen Roman, der zusammengesetzt ist aus mehr als hundert abfotografierten Buchseiten aus Detektivromanen. Kein Wort stammt von Ihnen selbst.

Ich sagte es bereits: Ich bin ein Freund von Krimis. Bereits als Jugendlicher hatte ich die Idee, einen Roman zu schreiben, der ausschließlich aus Texten anderer Autoren zusammengesetzt sein sollte – von Krimiautoren, aber auch eingestreuten Seiten aus dem Werk von Joyce, Svevo, James und Kafka. Ich wollte den Meta-Kriminalroman schreiben. Damals fehlten mir die Mittel. Im Jahr 2000, fast vierzig Jahre später, verwirklichte ich die Arbeit dann mit Hilfe des deutschen Salon Verlags. Die enorme Zeitspanne zwischen der ursprünglichen Idee und ihrer späten Realisierung hatte einfache technische Gründe: In den Sechzigern gab es noch keine Scanner, aber ich wollte unbedingt, dass das Schriftbild der Originale erhalten bleibt, so dass der Akt der Aneignung auf den ersten Blick deutlich wird. Heutzutage kann man dies relativ einfach realisieren. Eines meiner großen, unverwirklichten Projekte ist, dass ich einen Film auf genau diese Art und Weise ›drehen‹, also zusammenschneiden möchte. Auch diese Idee hatte ich bereits in den Sechzigern, aber ich weiß natürlich auch, dass ein solches Vorhaben mit jedem Jahr, das ins Land geht, ein Stückweit an Originalität einbüßt.



»ES LIEGEN IMMER WIDERSPRÜCHLICHKEITEN IN DER LUFT, WENN MAN SICH ZITATE ANEIGNET. EIN ZITAT IST NICHTS OHNE SEINEN REFERENZRAUM.«

Oben:
»FIVE WORDS IN GREEN NEON«
1965, Neonbuchstaben
Courtesy Whitney Museum of American Art, New York

Wie ›original‹ ist ein Zitat?

Es liegen immer Widersprüchlichkeiten in der Luft, wenn man sich Zitate aneignet. Das Zitat ist nichts ohne seinen Referenzraum im Sinne eines Palimpsests, gewissermaßen dem Geist der Bedeutung. Ich sage immer: Ich bin an den Beziehungen der Beziehungen zueinander interessiert. Diese sich gegenseitig bedingenden Beziehungen sind der Nährboden meiner Arbeit, sind das Material, aus dem ich schöpfe. Kunstwerke sind nie vollendet – außer vom Betrachter –, sie sind immer Spiel der Elemente. Nichts ist für immer verankert und fixiert.

Basis Ihrer Arbeit ist immer das Wort, das durch Ihren Eingriff verändert, in neue Kontexte gesetzt wird. Erinnert Ihr Studio in Rom daher an eine Bibliothek?

Es handelt sich um eine kleine, wohlsortierte Bibliothek. Wittgenstein, Hegel, Borges, Nietzsche – die wesentlichen Werke, auf die ich mich immer wieder beziehe und aus denen ich frische Eingebungen ziehe, werden Sie hier finden. Ich arbeite aber auch sehr oft und gerne, wenn ich unterwegs bin. Täte ich es nicht, würde ich kaum ein Projekt finalisiert bekommen. Zwei Drittel meiner Ideen habe ich, wenn ich im Zug reise und den Blick über die Landschaft oder das Meer schweifen lasse. In Europa kann man im wahrsten Sinne des Wortes weit mit dem Zug reisen.

Sie können sich besonders gut in Momenten toter Zeit konzentrieren?

Es muss damit zusammenhängen, dass man in der Eisenbahn in sich ruht und sich zugleich mit hoher Geschwindigkeit über das Land bewegt. Mit Sicherheit spielt auch unsere romantisch konnotierte Vorstellung vom Bahnfahren eine große Rolle. Das Verlassen der Stadt aus ihrem Zentrum heraus, das Ankommen am Bahnhof, der Kathedrale der Moderne, abermals im Zentrum, das Reisen im Speisewagen. Geht es Ihnen nicht auch so,

dass Sie sich selbst anders sehen, wenn Sie an Ihrem Zielort angekommen sind? Zwischen Start und Ziel einer Reise liegt das Drehen und Wenden der Gedanken, Erkenntnisarbeit. Demgegenüber steht das Fliegen, also eine Form des Reisens, die in der Peripherie beginnt, am Flughafen, nicht in der Stadtmitte. Mir kommen selten gute Ideen, wenn ich fliege. Das muss an der stets mitreisenden Todesangst liegen. Ich fühle meine eigene Sterblichkeit im Flugzeug, selbst wenn ich mir bewusst mache, dass es sich um eines der sichersten Verkehrsmittel handelt, mit dem man reisen kann. Ich fliege jetzt seit mehreren Jahrzehnten regelmäßig. Und ich habe mich noch immer nicht daran gewöhnt. Immerhin ziehe ich heute eine gewisse fatalistische Freude aus dem Fliegen.

Sie reisen also beispielsweise mit dem Zug an einen Ort, wo Ihnen eine Ausstellung angeboten wurde. Wie sieht eine typische Annäherung aus?

Ich gehe durch die Recherche, die mir mein Studio zusammengetragen hat. Was bedeutet dieser Ort? In welcher Verbindung steht er zur Umgebung und zur Kultur und zur Geschichte? Warum heißt die Insel in Venedig Isola di San Lazzaro degli Armeni? Man kann gar nicht einfach genug anfangen zu fragen. Warum heißt die U-Bahnstation in Neapel ›Piazza Dante‹? Weil die Piazza Dante nach Dante Alighieri benannt wurde. Aber meist sind die Antworten auf die einfachen, richtigen Fragen lange nicht so einfach zu beantworten oder gar tief verschüttet.

Wer die U-Bahnstation Dante betritt, wird von einem sich in den Glaswänden spiegelnden Kapitel aus Dantes »Convivio«, geschrieben in Neonbuchstaben, empfangen.

Genau, unser Handeln richtet sich gegen das Vergessen, wir helfen den Menschen sich zu erinnern. Vielleicht sollte ich anmerken, dass es sich bei vielen meiner permanenten oder temporären Installationen um Arbeiten im öffentlichen Raum handelt und der Auftraggeber die sogenannte öffentliche Hand ist, also Steuergelder aufgewendet werden, damit meine Arbeiten realisiert werden können.

Was ist daran so relevant, ob eine Arbeit im öffentlichen Raum oder im Museum ausgestellt wird?

Wenn es sich um öffentliche Gelder handelt, fühle ich mich in der politischen, kulturellen wie auch sozialen Verantwortung, den Menschen etwas mit auf den Weg zu geben, die auf dem Weg zur Arbeit mit einer Installation von mir konfrontiert werden. Ihnen muss zumindest die Möglichkeit gegeben werden, dass sie das Gesehene verorten oder auf etwas beziehen können. Es wäre eine vertane Chance, wenn die Leute sich von einer Arbeit im öffentlichen Raum ausgegrenzt fühlten. Deshalb basieren Arbeiten von mir stets auf einer Bezugnahme zum gegebenen Kontext. Die Schwierigkeit liegt darin, diesen Anspruch zu erfüllen und auf künstlerischer Ebene trotzdem keinen Kompromiss einzugehen. Anders verhält es sich in den Museen. Dies sind Orte, an denen es erlaubt ist, sich zu spezialisieren, zu abstrahieren, weil wir hier von einem mit Vorwissen ausgestatteten, interessierten Publikum ausgehen. Kunst soll Test sein – und nicht Illustration. Das zu erinnern fällt im Museum leichter – und schwerer an einem öffentlichen Ort.

»KUNST SOLL TEST SEIN – UND NICHT ILLUSTRATION. DAS ZU ERINNERN FÄLLT IM MUSEUM LEICHTER – UND SCHWERER AN EINEM ÖFFENTLICHEN ORT.«

Oben:
»EIN SCHILLER LABYRINTH«
1993, Irrgarten mit zwei Zentren
Hohenheim Universität, Hohenheim

Aus gegebenem Anlass die Frage: Welchen Bezug stellen Sie beispielsweise mit Ihrer Neonarbeit mit dem Hegel-Zitat »...daß diese Furcht zu irren schon der Irrtum selbst ist« her, die an der Fassade des Stuttgarter Bahnhofs angebracht ist?

Das war eine Arbeit, die ich für eine temporäre Ausstellung anfertigte und die heute noch hängt, weil ich sie nach Ende der Ausstellung der Stadt geschenkt habe. Die Arbeit war eine Botschaft an die Kunstakademie Stuttgart, an der ich – wie viele Professoren vor mir, die im Leben etwas erreicht hatten – schlecht behandelt worden war. Der Bahnhof wird gerade abgerissen, stimmt's?

Ja, und es gibt massive Proteste gegen den Abriss.

Ich frage mich in diesem Zusammenhang, was eigentlich aus meiner Arbeit wird?

Eine gute Frage. Es ist zumindest großartig, dass Ihre Neonarbeit über den demonstrierenden Massen schwebt.

Niemand hat bisher die Höflichkeit besessen, mich anzurufen oder mir auch nur eine E-Mail zu schreiben. Es gab bisher auch kein Angebot, die alte Arbeit am neuen Bahnhof zu installieren.

Bedauern Sie den Abriss?

Wie Sie wissen, war ich eine Zeitlang Professor an der Kunstakademie Stuttgart. Ich habe die Arbeit dort geliebt und hatte einige sehr gute Studenten, wie zum Beispiel Pietro Sanguinetti. Ich bin als der kulturelle Gastarbeiter, der ich war, stets gerne zum Bahnhof

gegangen. Mir ist dabei aufgefallen, dass dieser Ort von anderen Gastarbeitern immer sonntags als Treffpunkt genutzt wurde. Für diese kulturell marginalisierten Menschen war die Bahnhofshalle der Marktplatz, an dem jeder jeden treffen konnte. Das macht mich am meisten betrübt, wenn ich an den Abriss denke: dass ein Ort sozialer Begegnungen und Erinnerungen weggewischt wird. Da wird die amerikanische Art, Erinnerungen zu erodieren, auf Europa angewandt. Und wofür? Damit etwas Lebendiges in etwas Sauberes, Funktionales und Seelenloses transformiert wird. Das ist ein großes Problem in Europa. Selbst wenn etwas nicht vollständig abgerissen wird, so lässt man in der Regel nur die Fassade stehen und baut dahinter praktische Gebäude. Das ist ein rückschrittliches Architekturverständnis. Architektur hat die Psychologie eines Ortes zu konservieren, dadurch ist es uns Menschen möglich, eine Verbindung herzustellen zu den Menschen, die vor uns dagewesen sind. Durchbricht man diese Logik, indem man nur die Fassade stehen lässt, verändert man die Städte, in denen wir leben, in eine Art Euro-Disneyland. Die neuen Gebäude, welche die alten ersetzen, werden meist vom Budget gebaut und nicht von einer Vision.

Trotzdem, um den Gedanken zu Ende zu führen: Welchen Bezug haben Sie mit der Hegel-Arbeit zu Stuttgart hergestellt?

Nun, Hegel wurde 1770 in Stuttgart geboren. Damit ist bereits ein Bezug hergestellt. Und ich glaube, nur in Baden-Würtemberg trifft man auf Eisenbahnfahrten alte Damen, die so unfassbare, an Hegel erinnernde Sätze austauschen, wie: »Ich bin so glücklich, dass ich glücklich bin.« Die in dieser Aussage innewohnende Tautologie ist einfach großartig – weil sie für eine diese Menschen bezeichnende Mentalität steht! Tautologien mögen sich sprachlich im Kreis drehen, aber mit Sicherheit haben sie eine ganz eigene Bedeutung. Ich selbst habe oft tautologisch gearbeitet, wenn sich Arbeiten selbst abbilden. Ich denke da an »FIVE WORDS IN YELLOW NEON«, die genau das aussagen, was sie sind: Fünf in gelben Neonbuchstaben gesetzte Wörter. Als man mich also damals fragte, ob ich nicht eine Arbeit für den Stuttgarter Bahnhof erstellen könnte, musste ich an die Damen in der Bahn denken und an Hegel. Aber die Botschaft war an die Kunstakademie gerichtet, als Warnung.

Wie wählen Sie eigentlich die Texte aus, die in Ihren Arbeiten thematisiert werden?

Ganz klar: Stets ist es der Kontext einer Situation, der mich führt. Wer lebte und schrieb an diesem Ort? Und ich habe meine Bibliothek, die für mich wie ein Beraterstab ist – der aus Autoren wie Walter Benjamin oder Wittgenstein besteht. Als ich 1990 von der Stadt Frankfurt gefragt wurde, eine Arbeit zu produzieren, fiel mir auf, dass es in Frankfurt gar kein Denkmal für Walter Benjamin gab. Das war in meinen Augen ein Skandal. Also suchte ich nach einem passenden Kommentar zur Architektur von Benjamin und installierte diesen in Frankfurt.

»NUR IN BADEN-WÜRTEMBERG TRIFFT MAN ALTE DAMEN, DIE SAGEN: ›ICH BIN SO GLÜCKLICH, DASS ICH GLÜCKLICH BIN‹.«

Diese Seite:
»THE LANGUAGE OF EQUILIBRIUM / IL LINGUAGGIO DELL'EQUILIBRIO«
2007, Isola di San Lazzaro degli Armeni, Venedig, Foto: © Daniele Nalesso
Courtesy: Lia Rumma Gallery, Mailand

Rechte Seite (oben):
»ONE AND THREE CHAIRS«
1965, Installation; Courtesy: Museum of Modern Art, New York

Rechte Seite (unten):
»THE EIGHTH INVESTIGATION. PROPOSITION III«
1971, Installation, Leo Castelli Gallery, New York
Courtesy: The Panza Collection, Varese

Hängt die Arbeit noch?

Ja, die Installation hängt noch immer, sie steht unter dem Schutz des Museums für Moderne Kunst. Ich habe nie einen Cent für die Arbeit gesehen, noch nicht einmal die Produktionskosten wurden mir erstattet. Es war das Jahr, in dem Frankfurt bankrott ging, darunter auch die Sponsoren der Arbeit. Zu allem Überfluss klagte ein Anwohner, ganz offenbar ein VIP, dessen Wort Gewicht hatte, erfolgreich dafür, dass die Neonarbeit nachts zur Schlafenszeit ausgeschaltet wird, weil ihn das Licht stören würde. Das ist der Kampf gegen die Windmühlen, den ich unentwegt kämpfe: Erst kämpft man gegen die Welt, damit eine Arbeit möglich wird, dann kämpft man gegen sie, damit die Arbeit nicht verschwindet. Gäbe es keine Kataloge, wäre ein Großteil meiner Arbeiten verloren. Im Schloss Hohenheim bei Stuttgart, in dem ein Teil der Universtität untergebracht ist, gibt es einen Mittelhof mit sehr schönen, heute sehr alten Bäumen. Die Universität Hohenheim bat mich 1993 aus Anlass ihres 175. Jubiläums eine Arbeit zu realisieren. Ich recherchierte und fand heraus, dass Friedrich Schillers Vater einst in diesem Hof als Gärtner gearbeitet hat. Meine Arbeit bestand darin, dass ich in dem Hof ein Labyrinth aus Hainbuchenhecken mit zwei Zentren anlegte – zwei Zentren, denn es gibt in Hohenheim zwei Hauptstudiengänge, Agrar- und Wirtschaftswissenschaften. Ich dachte, die Studenten würden sich über ein wenig mehr Intimität und Privatheit auf dem Campus freuen... Das eine Zentrum markierte der Baum, auf den schon Schiller geklettert war. Im zweiten Zentrum platzierte ich ein Zitat von Schiller. Das Labyrinth wurde dann jedoch 1999 abgerissen, weil es in den Augen des Amtes für Denkmalschutz das historische Ensemble zerstörte. Ich frage mich, warum das gleiche Amt nicht auch konsequenterweise all jene Militärdenkmäler von Reitern auf Pferden hat rückbauen lassen, waren diese doch ebenfalls lange nach dem Bau des Schlosses erst errichtet worden.

Eine rhetorische Frage?

Klar, aber im Kern eine, die gestellt werden muss. Denn was tun diese Bürokraten? Sie greifen ein. Und zwar willkürlich, aus Angst vor der Gegenwart. Und wenn ich sarkastisch werden darf: Gottseidank haben diese Metzger nicht damals im Italien der Renaissance gewirkt. Auch Raffael war einmal Gegenwartskünstler...

Sie zitieren aus Schillers »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe

chair (chār), *n.* [OF. *chaiere* (F. *chaire*), < L. *cathedra*: see *cathedra*.] A seat with a back, and often arms, usually for one person; a seat of office or authority, or the office itself; the person occupying the seat or office, esp. the chairman of a meeting; a sedan-chair; a chaise†; a metal block or clutch to support and secure a rail in a railroad.

von Briefen« wie folgt: »Der Baum treibt unzählige Keime, die unentwickelt verderben, und streckt weit mehr Wurzeln, Zweige und Blätter nach Nahrung aus, als zur Erhaltung seines Individuums und seiner Gattung verwendet werden. Was er von seiner verschwenderischen Fülle ungebraucht und ungenossen dem Elementarreich zurückgibt, das darf das Lebendige in fröhlicher Bewegung verschwelgen. So gibt uns die Natur schon in ihrem materiellen Reich ein Vorspiel des Unbegrenzten und hebt hier schon zum Teil die Fesseln auf, denen sie sich im Reich der Form ganz und gar entledigt.«

Das ist ein gutes Beispiel für eine längere Textarbeit – und zugleich für eine weitere Arbeit, die in einem öffentlichen Raum entstand und sich daher auch mit der Geschichte des Ortes auseinanderzusetzen hatte. Ich setzte den Fakt, dass Schillers Vater die Obstbaumschule des Schlosses angelegt hatte, mit einigen der Fächer in Bezug, die man dort studieren kann – das Labyrinth war ein Spannungsfeld aus Natur- und Geisteswissenschaften, zwischen Ökologie und Ökonomie, zwischen Tradition und Moderne.

Wieviel Leistung kommt vom Künstler, wenn Schiller oder Hegel oder wer auch immer eins zu eins zitiert werden?

Das ist die alte Frage, und ich kann sie nur wie eh und je beantworten: Jede Kultur baut auf der vorangegangenen Kultur auf, wobei die neue Kultur aus dem Geröll und dem Schutt der Vorgängerkultur entsteht. Ich nehme Worte, die von anderen stammen und konstruiere aus ihnen eine neue Bedeutung. Ich habe in meiner Kunst stets transparent gemacht, dass ich neue Beziehungen zwischen bereits existierenden Bedeutungen herstelle, und indem ich dies tue, neue Bedeutung konstruiere. Entscheidend für mich ist, dass der Prozess sichtbar gemacht wird – und darin unterscheide ich mich in meiner Praxis von vielen meiner Kollegen, die ihre Quellen nicht offenlegen. Man bezeichnet dieses Prozedere gelegentlich als ›die Postmoderne‹, und ich habe den Eindruck, dass der Begriff nicht immer einen positiven Nachhall hat. Was schade ist, denn der Begriff selbst ist unschuldig, er beschreibt lediglich die Zeit, in der wir leben – und die ist spannend.

Wie stehen Sie zu dem Begriff?

Im Oktober 1971 habe ich in der Galerie Leo Castelli meine Installation »Eighth Investigation, Proposition Three (Art as Idea as Idea)« ausgestellt. Es handelte sich dabei um einen großen Tisch mit Stühlen. Jedem Stuhl war ein aufgeschlagener Aktenordner zugeordnet. An den Wänden hingen genauso viele Uhren, wie Stühle respektive Ordner auf dem Tisch lagen. Es war eine meiner ersten Ausstellungen bei Castelli, und tatsächlich wurde die Arbeit später von der renommierten Panza Collection aufgekauft. Da stand ich also in Leo Castellis Galerie, der Wiege der Pop Art und der Minimal Art, in der alle Meister der Moderne, alle meine Helden, schon ausgestellt hatten – von Robert Rauschenberg und Jasper Johns bis zu Warhol, Lichtenstein, Judd, Flavin, Morris und all den anderen. Der Raum war mit Energie aufgeladen wie kein zweiter, ich hatte das Gefühl, dass Geister in ihm lebten – Geister der Kunstgeschichte. Ich fragte mich: Wie kann ich hier Raum für mich selbst finden? Zwar achtete ich die Geschichte, aber ich wollte mit der Geschichte brechen.

Was taten Sie?

Mir war wichtig, dass ich mit »Eighth Investigation, Proposition Three« etwas präsentierte, was noch keiner auch nur ansatzweise zuvor in diesem Raum ausgestellt hatte. Zugleich hängte ich ein Manifest an die Wand, in welchem ich meine Kunst als ›postmodern‹ bezeichnete – als Reaktion auf all die Klassiker der Moderne, die in genau diesem Raum in den Jahren zuvor ausgestellt worden waren. Ich war damals 26 Jahre alt, das Wort »postmodern« wurde erst ein Jahrzehnt später zu einem stehenden Begriff.

»DIE FRAGE LAUTETE: WIE KANN ICH DIE PROZESSE SICHTBAR MACHEN, MIT DENEN DIE KUNST IHRE FRAGEN STELLT?«

Wie kamen Sie eigentlich darauf, mit der Malerei zu brechen? Sie haben Malerei studiert.

Mit zehn Jahren besuchte ich die Kunstkurse am Museum von Toledo, Ohio. Ein Glasbaron – es handelte sich um den Erfinder der Flaschenabfüllmaschine – finanzierte dort ein Museum, und man muss sagen, für eine Stadt wie Toledo handelte es sich um ein großartiges Museum! Erst kürzlich hat man dort realisiert, dass ich 1955 als Schüler einen Kurs dort belegt hatte, und man hat mir als Geschenk die Schiefertafel zukommen lassen, auf der ich damals schrieb.

Was für eine Geste!

Ja, ich habe mich sehr gefreut. Später studierte ich dann Landschaftsmalerei bei der belgischen Malerin Line Bloom Draper. Als ich zwanzig Jahre alt war, wurde mir bewusst, dass ich seit einem Jahrzehnt ganz ernsthaft Malerei studiert hatte. Ich hatte Preise gewonnen, die meine Mutter entgegenzunehmen hatte, da man, um an diesen Wettbewerben teilnehmen zu dürfen, erwachsen sein musste – und ich war ja noch ein Teenager. Aber je mehr ich malte, desto stärker wurde ich mir bewusst, dass ich mich in einer sentimentalen Disziplin ausdrückte, die so dermaßen belastet war von ihrer eigenen Geschichte und Autorität, dass es für einen Künstler nahezu unmöglich war, eine eigene Position zum Ausdruck zu bringen. Tatsächlich glaubte ich aber nach wie vor an die Kunst. Glücklicherweise war ich ein begeisterter Leser, und als solcher begann ich mich, mit Wittgenstein zu beschäftigen, und ich übertrug das dort Gelernte wie eine Matrix auf meine Malerei – ich unterzog die Malerei einer Infragestellung und wandte die gewonnenen Erkenntnisse auf meine eigene Kunst an. Die Frage lautete: Wie kann ich die Prozesse sichtbar machen, mit denen die Kunst ihre Fragen stellt? Und wie kann sich diese Sichtbarmachung ihrerseits in Kunst manifestieren?

Sie schrieben dann 1969 Ihren Aufsatz »Art After Philosophy«. Auch, um Ihre Arbeit »One and Three Chairs« inhaltlich zu begründen?

Ganz richtig. Ich nahm einen Stuhl, und ich beauftragte einen Fotografen, ein Foto von dem Stuhl zu schießen. Als drittes Element ließ ich die Definition von »Chair« aus dem Lexikon vergrößern und rahmen. Alle drei Elemente nebeneinander gestellt ergeben die Arbeit »One and Three Chairs«. Es war wichtig, dass nicht ich das Foto gemacht habe, um gar nicht erst in die Verlegenheit zu kommen, ich könnte die Fotografie als künstlerischen Ausdruck missverstehen. Mir war nur wichtig, dass der physische, technische Aspekt der Arbeit unmissverständlich zum Ausdruck gebracht wurde, etwas, das ich stets als »die Form der Präsentation« bezeichne – die Arbeit visualisierte einzig die ihr zugrunde liegende Idee und sollte keinen Wert an sich haben. Also signierte ich folgerichtig auch keines der Elemente. Vielmehr legte ich Wert darauf, dass die Arbeit reproduzierbar war, um ihr von vornherein die Aura der Reliquie zu nehmen – denn genau in dieser Tradition steht jede Kunst am Markt. Ein Gedankengang wurde visualisiert, nicht ein ›genialer‹ künstlerischer Ausdruck. Konzeptkunst war der Ausweg, also Kunst, welche die ihr zugrunde liegenden Gedankengänge transparent macht – tautologische, sich selbst erklärende, prozessbasierte Kunst. Ich wollte, dass meine

Kunst sich unablässig zu sich selbst in Beziehung setzt, sodass für den Betrachter erkennbar wird, wie Bedeutung in unserer Kultur generiert wird. So kann man sagen: Die Arbeiten sind, was sie sind! Sie sprechen über sich selbst, während sie zugleich deutlich machen, wie sie ›sie selbst‹ wurden. Die Arbeiten sollten wie ein Werkzeug funktionieren.

Auf eine sonderbare Art und Weise wurden Ihre Arbeiten dadurch politisch – ohne dass Sie sich politischer Slogans bedienten.

Die Konzeptkunst, von der ich spreche, war in zwei Aspekten politisch integer. Erstens wurden die Absichten des Künstlers offengelegt, wodurch der Künstler gezwungen war, Verantwortung für seine Arbeit und für den Erkenntnisgewinn zu übernehmen, den sie produzierte. Zweitens wird ein kritischer Raum geöffnet, in welchem die uns formende Kultur – und somit auch die politische Dimension einer uns prägenden Kultur – sichtbar gemacht wird. Das ist ein viel tiefer gehender politischer Ansatz als jener tradierte, der Kunst als Träger politisch ›korrekter‹ Botschaften definiert. Jede Kunst, die auf diesem Ansatz aufbaut, degradiert sich selbst zu einer Hülle, einer konservativen noch dazu – und zu allem Überfluss wurde dieses Kunstverständnis bereits in Perfektion instrumentalisiert von den Nazis und den Sowjets. Anders gesagt: Selbst wenn die transportierte Botschaft radikal oder politisch korrekt sein mag, so bedient sie sich doch eines Kunstbegriffs, der das Medium Kunst als apolitisch definiert, Hauptsache, es wird die ›richtige‹ Botschaft vermittelt. Das ist nicht nur eine sehr rückschrittliche Definition von Kunst, das ist zudem extrem naiv und besitzstandswahrend.

Woran arbeiten Sie zur Zeit?

Für das ACCA in Melbourne arbeite ich derzeit an einer großen Installation, die auf einem Text von Samuel Beckett basiert – die Eröffnung ist im Dezember. Die Nähe meiner Arbeit zu der Becketts ist seit Jahrzehnten offensichtlich, aber ich habe mir das Naheliegende ewig aufgehoben – man könnte auch sagen: aufgespart. In dieser Installation kombiniere ich Aussagen und Zitate aus verschiedenen Schriften Becketts mit Textpassagen aus »Warten auf Godot«. Die Wände und die Decke des großen trapezförmigen Raums sind mit lichtabsorbierender schwarzer Farbe angestrichen, wie wir sie aus Theater- oder Kinosälen kennen. Die Texte sind hoch oben an den Wänden angebracht – als warme, weiße Neonbuchstaben, deren Vorderfront schwarz abgedunkelt ist, wodurch sie von hinten und von den Seiten her leuchten. In der Installation im ACCA stelle ich diese Texte einer beleuchteten Schwarzweiß-Fotografie von Caspar David Friedrichs Gemälde »Zwei Männer in Betrachtung des Mondes« gegenüber, von dem Becketts Stück inspiriert war. Genau diese Arbeit werde ich übrigens 2011 in der Galerie Sprüth Magers in Berlin zeigen.

Und warum Beckett?

Auch Beckett geht es um Bedeutung, aber er nähert sich dem Thema von der Abwesenheit von Bedeutung. Das erinnert an Ad Reinhardt, der bekanntlich sagte: »Man kann nicht sagen, was Kunst ist, man kann nur sagen, was Kunst nicht ist.« Beckett ist in meinen Augen jemand, der sich an derselben Thematik abgearbeitet hat wie ich auch. Man muss nur daran denken, was Beckett einst über Joyce sagte, aber eins zu eins auch auf ihn selbst zutrifft: »Er schreibt nicht über ›etwas‹; sein Schreiben ist das ›etwas‹ selbst.« Es liegt also auf der Hand, welchen Ursprung und welches Thema meine Arbeit hat.

Joseph Kosuth
20. Dezember bis 27. Februar,
ACCA, Melbourne

MAGISCHER AUSTAUSCH ZWISCHEN BILD UND LEBEN

»The Encyclopedia of Fictional Artists«

Wenn Dichter über Kunst schreiben, denken sie sich die entsprechenden Künstler aus – und deren Kunst gleich mit dazu. Die »Enzyklopädie fiktiver Künstler« versammelt Künstlerfiguren aus Romanen und Erzählungen. Ursprünglich im Jahr 2000 herausgegeben von Koen Brams, dem Leiter der Jan van Eyck Akademie für Kunst, Design und Theorie, erscheint das Nachschlagewerk nun samt Ergänzung auf Englisch – und zeigt, wie fiktive Künstler den realen als Vorbild dienen.

TEXT: THOMAS HÜBENER **BILD LINKS:** AUS »BAYAN CRYSTAL«, DEM BEITRAG VON UQBAR FOUNDATION ZU »THE ADDITION« **ALLE BILDER:** JRP RIGNIER

Bild aus George Cup & Steve Elliotts Beitrag zu »The Addition«

Bild aus George Cup & Steve Elliotts Beitrag zu »The Addition«

Bild aus »Selected Actions (1950s-Ongoing)«, dem Beitrag von Alan Abel zu »The Addition«

Eine »Enzyklopädie fiktiver Künstler« – das klingt zunächst wie ein Widerspruch in sich. Denn die Enzyklopädie ist natürlich der mit aufklärerischen Absichten unternommene und – weil das Weltwissen nie komplett ist – nie vollendbare Versuch, die Gesamtheit eines Wissensgebietes darzustellen. Sie will wissenschaftlicher Rundumschlag sein: daher der ›Zyklus‹, der Kreis, im Wort. Und sie will erziehen und bilden: daher die ›Pädagogik‹ im Begriff. Von dieser Realitätsbezüglichkeit hebt sich jedoch die Vorstellung des Fiktiven ab, das sich aus dem lateinischen ›fingere‹ herleitet und immer das ›Fingierte‹ und Ausgedachte meint. Das Fiktive ist – nach Platons berühmtem Verdikt gegenüber der Dichtung – gar das Lügenhafte. Auf jeden Fall fehlt ihm der mit Wahrheitsansprüchen verbundene Zugriff auf die Wirklichkeit.

Die nun erschienene, von Koen Brams herausgegebene »Encyclopedia of Fictional Artists«, die 2002 auch schon einmal unter dem Titel »Erfundene Kunst« von Eichborn herausgegeben wurde (aber schnell vergriffen war), ist immer dann am spannendsten, wenn sich zeigt, dass sich diese Trennung zwischen echt und falsch, zwischen wirklich und fiktiv nicht aufrechterhalten lässt. Das ist der Fall, wenn ein echter Künstler von einem in der literarischen Fantasie entworfenen klaut oder, höflicher ausgedrückt, sich von einem solchen inspirieren lässt – und sich so beide Bereiche vermischen. Paradebeispiel der insgesamt 280 fiktiven Künstlerbiografien, die für das Buch von 39 ›Enzyklopädisten‹ zusammengetragen wurden, ist der deutsche Maler Frenhofer, eine Figur aus Honoré de Balzacs Erzählung »Das unbekannte Meisterwerk« von 1831. Die Frenhofer-Figur freundet sich in Balzacs Text zu Beginn des 17. Jahrhunderts mit dem französischen Klassizisten Nicolas Poussin und dem niederländischen Historien- und Porträtmaler Frans Pourbus dem Jüngeren an, zwei Malern aus der Realhistorie also. Frenhofer verficht die kunsttheoretische Position, dass es nicht Aufgabe des Künstlers sei, die Natur zu imitieren, sondern sie auszudrücken. Nicht um mimetische Verdoppelung des sowieso schon Vorhandenen müsse es gehen, sondern um die Erfas-

GORDON – tätig Anfang des 20. Jahrhunderts

Bildhauer. Arbeitete zurückgezogen in einem Studio in New Orleans, wo er nur selten Besuch von befreundeten Bildhauern empfing. Sein bekanntestes Werk ist ein Frauentorso aus schwarzem Marmor, von Talliaferro, einem Freund des Künstlers, als Bildnis der Jugend interpretiert, als Verkörperung von »etwas Schönem, Hartem und Reinem in der Welt«, jedoch ohne objektive Bedeutung. Letzterem widersprach Gordon entschieden. Der Torso stelle sein Idealbild einer Frau dar: eine Jungfrau ohne Beine, um ihm davonzulaufen, ohne Arme, um ihn festzuhalten, ohne Kopf, um mit ihm zu reden. Ansonsten waren Diskussionen über Kunst seine Sache nicht. Wiederholte Angebote der achtzehnjährigen Patricia Robyn, die Plastik zu kaufen, lehnte der Künstler ab; als sie nicht lockerließ, versohlte er ihr den Hintern.

Der Reinheit der Form galt Gordons ganze Leidenschaft. Gordons Freunde machten sich wegen seines Einsiedlerlebens Sorgen um ihn und mühten sich redlich, ihn unter Menschen zu bringen. Der Schriftsteller Dawson Fairchild meinte hierzu: »Man kann nicht die ganze Zeit Künstler sein. Da wird man verrückt.«

William Faulkner, »Mosquitoes«
(dt. »Moskitos«), 1927

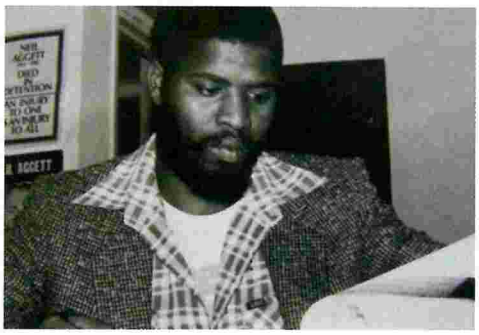


Bild aus »Capetown–Stockholm (On Thembo Mjobo)«, dem Beitrag von Michael Blum zu »The Addition«

Die literarische Imagination kann Werke erschaffen, die jede wirkliche Malerei überschreiten

MURDOIRE – tätig zur Zeit der Zweiten Republik

Berühmter französischer Maler. Er war nicht nur äußerst talentiert, er bediente sich auch eines eigenwilligen und kostbaren Verfahrens, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gänzlich unbekannt war. Murdoires so mysteriöse wie eigensinnige Technik erklärt allerdings nicht die ungewöhnliche Qualität seiner Werke: Die verblüffend lebendigen Darstellungen von Menschen und Tieren, und sogar seine Landschaften, in denen, in den Worten eines Kunstkenners, der Schatten des großen Pan im Blätterwerk auftauche, belegen zur Genüge, dass auch das beste Verfahren nichts ist ohne das Genie des Künstlers.

Murdoire, der das Arbeiten mit Wasser, Öl und Terpentin leid war, griff auf eine Substanz zurück, die er aus dem Innersten seines Körpers holte. Mit oder ohne Hilfe einer Assistentin fing er diese besondere Essenz, den aromatischen Extrakt, auf, deponierte ihn neben die Farben auf seiner Palette und tunkte ihn in seine Pinsel. Diesem verdünnenden Deckweiß verdanken Murdoires Bilder ihr geheimnisvolles Fluidum, die Lustseufzer der Farben. [...] Murdoire starb im Alter von dreißig Jahren, erschöpft von einem bereits umfangreichen Œuvre.

Marcel Aymé, »La Jument vert«
(dt. »Die grüne Stute«), 1933

sung des Inneren, der Seele der Dinge. Paul Klees bekanntes Diktum, Kunst gebe nicht das Sichtbare wieder, sondern mache sichtbar, wirft hier bereits seine Schatten voraus. Dieser Frenhofer arbeitet nun zehn Jahre lang im Stillen an seinem Meisterwerk, dem Akt einer Kurtisane. Als Pourbus und Poussin das Chef d'Œuvre als die ersten Betrachter überhaupt zu Gesicht bekommen, sind sie allerdings fassungslos: Sie sehen nur »wirr angehäufte Farben, umrissen von einer Fülle wunderlicher Linien«, und aus diesem »Chaos von Farben, Tönen, unbestimmten Nuancen, diesem formlosen Nebel« lugt als einziges gegenständliches Element ein Fuß hervor. Er »glich dem Torso irgendeiner Venus aus parischem Marmor, der sich inmitten der Trümmer einer eingeäscherten Stadt erhebt«, heißt es bei Balzac. Die entsetzte Reaktion der beiden führt dazu, dass Frenhofer sein Werk verbrennt und schließlich in Umnachtung den Tod findet.

Die Frenhofer-Figur beeinflusste die Kunstwelt mit ihrer zerquälten Suche nach dem Absoluten stärker als so mancher reale Künstler. Paul Cézanne etwa verkündete: »Frenhofer, c'est moi.« Auch Pablo Picasso zählte zu Frenhofers Bewunderern. Er mietete sich sogar ein Atelier in der Rue des Grands Augustins, jener Pariser Gasse, in der die Novelle ihren Ausgang nimmt, und malte dort sein Meisterwerk »Guernica« (1937). Später schuf er Radierungen zu Balzacs Text. Mag es sich auch um produktive Missverständnisse einer späteren Avantgardisten-Generation auf Ahnensuche handeln, so bestätigt sich an dieser Episode doch wieder einmal Oscar Wildes Bonmot, dass nicht nur die Kunst das Leben, sondern auch und vor allem das Leben die Kunst imitiere.

Die mit wissenschaftlicher Akribie erstellten Einträge der Enzyklopädie lassen – und zwar selbst noch bei parodistischen Absichten des jeweiligen Autors – Rückschlüsse über das Künstlerbild im Wandel der Epochen zu. Der Bogen reicht von Shakespeares Maler des »Timon von Athen« (um 1605) über die sich selbst problematisch werdenden romantischen Künstlerfiguren eines E.T.A. Hoffmann bis in die jüngere Zeit. In der trifft man das ins Karikatureske schillernde feministisch engagierte Personal aus Margaret Atwoods Roman »Katzenauge« (1988), zum Beispiel die Textilkünstlerin Carolyn, die in den sechziger Jahren Sätze wie »Liebe, was ist das?« formt – aus Kondomen, die sie mit Tampons gefüllt hat. Oder Jody, deren Patriarchatskritik sich im Zersägen von Schaufensterpuppen äußert, die sie anschließend an Fleischerhaken hängt. Those were the days (und sind es mitunter noch immer).

Ein Reiz der literarischen Künstlerfantasie liegt derweil darin, dass sich mit ihr der alte Wettstreit über die Vorherrschaft der Künste fortführen lässt. Die literarische Imagination kann Werke erschaffen, die die Möglichkeiten jeder wirklichen Malerei oder Bildhauerei überschreiten – und auf diese Weise ihre Überlegenheit demonstrieren. Das ist natürlich der Fall bei der von Ovid gestalteten – aufgrund des begrenzten Untersuchungszeitraumes (ab 1605 bis heute) allerdings nicht mit in die Enzyklopädie aufgenommenen – Erzählung vom zypriotischen Bildhauer Pygmalion, der sich bekanntlich in die von ihm selbst geschaffene Statue verliebt und sie – mit Unterstützung der Liebesgöttin Aphrodite – zum Leben erweckt. Das ist ebenso in Edgar Allan Poes berühmter Kurzgeschichte »Das ovale Porträt« (1851), in welcher der Künstler seine Frau porträtiert und das Modell in einer Art des magischen Austauschs im selben Maße immer lebloser wird, in dem das Bild an Lebensechtheit gewinnt. Am Ende ist das Modell just in jenem Moment tot, in dem der Maler in Anbetracht seines Gemäldes aus-

JONES, THOMAS – tätig in Neapel gegen Ende des 18. Jahrhunderts

Englischer Maler. Freund und Protegé des britischen Botschafters und berühmten Kunstsammlers in Neapel, Il Cavaliere, der mit seiner zweiten Frau, Emma Hart, Gastgeber zahlloser Aristokraten, Künstler und Intellektuellen war, die aus aller Herren Länder nach Neapel kamen, um den Vesuv und die Zeugnisse des klassischen Altertums zu bewundern.

Vor seiner endgültigen Rückkehr nach England arbeitete Jones einige Monate in einem Atelier, das ihm der Botschafter zur Verfügung gestellt hatte. Oft besuchte ihn der Cavaliere morgens und sah Jones zu, wie er kleine, monochrome Leinwände auf seiner schönen Staffelei aus Olivenholz mit dem füllte, was ihm wie Studien der Leere vorkam: die Ecke eines Daches oder eine Reihe Fenster im oberen Stockwerk des gegenüberliegenden Gebäudes. Auf die Frage des Botschafters, was er male, antwortete Thomas Jones: »Momente, in denen alles entgleitet, in denen alles möglich scheint und nichts wirklich einen Sinn hat.«

Susan Sontag, »The Volcano Lover« (dt. »Der Liebhaber des Vulkans«), 1992

Bild aus George Cup & Steve Elliotts Beitrag zu »The Addition«

SAX, KLARA – geborene Klara Sachs; * Vereinigte Staaten, 1920

Amerikanische Künstlerin. Autodidaktin und Spätentwicklerin. [...] In den sechziger Jahren war sie in den Kreisen der New Yorker Avantgarte als The Bag Lady bekannt, weil sie in ihren Kompositionen die verschiedensten Abfälle verarbeitete – Sardinenbüchsen, Shampooflaschen und sogar Matratzen. [...] Große Aufmerksamkeit der Medien erregte ihr Projekt Long Tall Sally (1992). In der Wüste von Nevada bemalte sie zusammen mit einer großen Gruppe Mitarbeiter und Studenten um die zweihundertdreißig ausgemusterte B-52-Bomber, die vorwiegend in Vietnam zum Einsatz gekommen waren. [...] Sax knüpfte bewusst an die Graffitikunst an und verwies zugleich auf die Angewohnheit der Flugzeugcrew, die Nasen ihrer Bomber mit farbenfrohen Abbildungen üppiger Frauenfiguren zu schmücken. In Interviews bezeichnete Sax das Projekt, für das sie von der Air Force, dem Kongress und der National Endowment for the Arts finanzielle und logistische Unterstützung erhielt, als eine Aneignung der Waffensysteme durch den Überlebensinstinkt und eine Bejahung von Individualität, Lebensfreude und Sinnlichkeit.

Don DeLillo, »Underworld« (dt. »Unterwelt«), 1997

Schon Stanislaw Lem stritt an einer ähnlichen Front und rezensierte virtuos nicht existierende Bücher

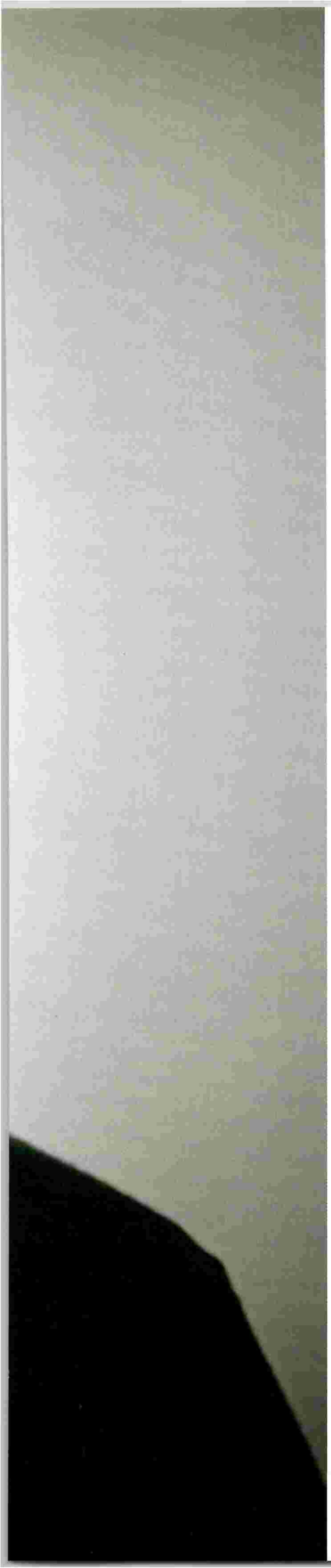
ruft: »Das ist ja das Leben selbst!« Wir lernen: Kunst hat immer auch etwas mit Vampirismus zu tun. Die Grenzenlosigkeit der literarischen Fantasie wird auch in Jorge Luis Borges' Kurzgeschichte »Der Zahir« (1949) deutlich: In ihr verwendet ein namenlos bleibender Freskenmaler eine komplette Gefängniszelle inklusive Fußboden, Wand und Decke als Bildträger für die Darstellung eines »unendlichen Tigers«. Er soll dem Vernehmen nach die gesamte Welt samt Meeren und Bergen in Gestalt unzähliger kleinerer Tiger darstellen, und ein Gerücht besagt, dass jeder, der diesen »Unendlichen Tiger von Nittur« erblicke, mit Wahnsinn geschlagen werde.

Ohne dass man von einer langen Tradition der Lexikografik des Irrealen sprechen könnte, hat die höchst unterhaltsame »Enzyklopädie fiktiver Künstler« durchaus Vorläufer. Am prominentesten ist darunter vielleicht das vom bereits erwähnten Jorge Luis Borges zusammen mit Margarita Guerrero verfasste »Buch der imaginären Wesen«, das erstmals 1957 erschien und seither vielfach wiederaufgelegt und ergänzt wurde. Es bietet einen alphabetischen Abriss einer Zoologie des Fantastischen: Es finden sich erhellende Einträge zu Kreaturen des Imaginären wie Sphinx, Einhorn, Mondhase (!) und Greif. Daneben gibt es das 1980 erstmals erschienene »Dictionary of Imaginary Places« (dt. »Von Atlantis bis Utopia. Ein Führer zu den imaginären Schauplätzen der Weltliteratur«) von Alberto Manguel und Gianni Guadalupi, eine Art Reiseführer für Literaturinteressierte, in dem Mittelerde ebenso verzeichnet ist wie Draculas Schloss und das Château de Silling aus de Sades »Die 120 Tage von Sodom«. All diese Veröffentlichungen verfolgen mit ihrer wissenschaftlichen Systematisierung des Fantastischen letztlich dasselbe: eine Labilisierung der rigorosen Trennung zwischen Fiktionalem und Non-Fiktionalem. Zuvor schon hatte Stanisław Lem an einer ähnlichen Front gestritten, indem er mit »Die vollkommene Leere« (1971) und »Imaginäre Größe« (1973) virtuose Rezensionen und Vorworte zu nicht existierenden Büchern verfasste.

Die englische Übersetzung der »Enzyklopädie fiktiver Künstler« erscheint nun zusammen mit einem Band namens »The Addition«. Herausgegeben von Krist Gruijthuijsen, soll dieser als Sammlung künstlerischer Beiträge betrachtet werden, welche »die Vorstellung der Fiktion (de)konstruieren« – so heißt es in der Einleitung. Konzipiert wurde »The Addition«, wie der Name schon sagt, als eine Ergänzung zu Koen Brams' Nachschlagewerk. Dabei wurden zwanzig Protagonisten der zeitgenössischen Kunst eingeladen, sich produktiv mit den Problemfeldern »Fiktion, Geschichte und enzyklopädisches Wissen« auseinanderzusetzen. Dass das eine ziemlich breite, um nicht zu sagen vage inhaltliche Klammer ist, wird schnell deutlich: Man sieht in dem Band bizarr verfremdete Fotos von Menschen mit sich auflösenden Konturen und Maschinenwelten, die durch eine wuchernde Natur gleichsam rekolonialisiert werden (Uqbar Foundation), daneben stehen schlaumeiernde Kunstdiskurse (Benoît Maire), lustige kunstphilosophische Dialoge zwischen einem Nihilisten und einem britischen Konstruktivisten (Chris Evans) und Medienfake-Arbeiten (Alan Abel). »The Addition« ist eine sicher etwas willkürliche, meist aber doch interessante Dreingabe zur Enzyklopädie der erfundenen Künstler – und nicht zuletzt ein weiterer Beweis des regen Grenzverkehrs zwischen Realität und Fiktion.

»The Encyclopedia of Fictional Artists« / »The Addition« *Herausgegeben von Koen Brams und Krist Gruijthuijsen, 700 Seiten, 2 Bände, Englisch, (JRP/Ringier) Oktober 2010*

Koen Brams »Erfundene Kunst. Eine Enzyklopädie erfundener Künstler von 1605 bis heute« *372 Seiten, Deutsch (Eichborn Verlag) 2003*



DER FLANEUR VON DER TORSTRASSE

Rafael Horzon

Rafael Horzon hat mit dem »weißen Buch« in der Reihe Suhrkamp Nova einen Coup gelandet: Seine Geschichte der neunziger Jahre in Berlin-Mitte ist getarnt als amüsante Autobiografie eines Unternehmers, der seine Vita streng nach literarischen Vorbildern entwirft und doch behauptet, er habe ein Sachbuch geschrieben. Dass also zum Beispiel die Steaks im Grill Royal nur so fantastisch schmecken, weil er dort die Lüftungsanlage gebaut haben soll: Ist dies möglicherweise schon Zeichen des dehnbaren Realitätsbegriffs in Horzons ›Neuer Wirklichkeit‹? Wiebke Porombka ist mit dem Autor spazieren gegangen.

TEXT: WIEBKE POROMBKA **FOTOS:** NORMAN KONRAD

»Ich muss noch schnell was reparieren.« Rafael Horzon biegt ein wenig an den Speichen eines alten Herrenschirms herum und sieht richtig glücklich aus, als der sich wieder aufspannen lässt. Der frischgebackene Suhrkamp-Autor, geboren 1970 in Hamburg, hat in diesem Moment etwas von einem Tüftler, britischen Dandy und Hochseilartist zugleich. Ein wenig erinnert er auch an Gene Kelly in »Singing in the Rain«, kurz bevor der singend in den Straßen New Yorks tanzt. Nur ist das nicht New York, sondern Berlin, und Horzon hat vorerst keine Lust, hinaus in den strömenden Regen auf die Torstraße zu treten. In den Ladenräumen seiner frisch eröffneten »Sach und Fach Buchhandlung« posiert er mit schwarzem Regenschirm vor weißer Regalwand, wo sich unzählige Exemplare seines neusten Streichs mit dem Titel »Das weiße Buch« aneinanderreihen.

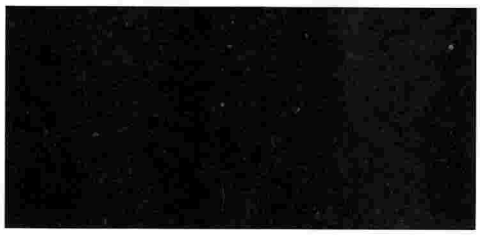
Will man genau erfassen, wer Rafael Horzon ist und was er macht, kommt man unweigerlich ins Straucheln. Horzon selbst würde hingegen souverän verkünden, dass er Unternehmer sei und soeben ein Sachbuch veröffentlicht habe. Die Frage, warum er dieses Buch geschrieben hat, wartet er gar nicht erst ab, sondern setzt gleich zu einem Monolog an, in dem er zum wiederholten Male auch sein »geradezu biblisches Alter« erwähnt und dazu die Augen rollt. »Ich bin jetzt in dem Alter angelangt, in dem man sich langsam aus der Öffentlichkeit zurückzieht, weil jetzt alles gesagt und getan ist. Und darüber wollte ich Rechenschaft ablegen, damit ich ab jetzt nie wieder irgendetwas machen muss.« Sätze wie diese formuliert Horzon mit ostentativer Bedächtigkeit und unendlich seriösem Gesicht aus dem Stehgreif. Er könnte sie aber auch aus einem Roman des 19. Jahrhunderts haben, und vermutlich hat er sie auch daher.

Die Rechenschaft, die Horzon in »Das weiße Buch« ablegt, ist so ziemlich das Amüsanteste und Schrägste, was man in letzter Zeit zu lesen bekommen hat. Und gleichzeitig

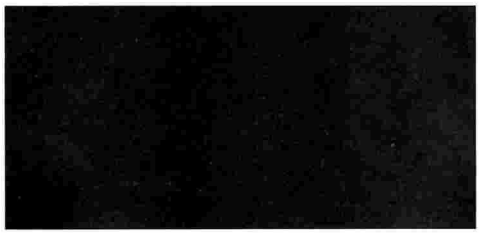
ist es eine – wenngleich gnadenlos ausgeschmückte – Geschichte der neunziger Jahre, wie sie nur in den urbanen und mentalen Brachen von Berlin-Mitte möglich waren. Das Nietzsche-Zitat, das Horzon seinem Buch voranstellt, gibt nicht nur treffend das erzählerische Prinzip wieder, sondern auch das, was man wohl Horzons Lebensmotto nennen müsste, wäre das Wort nicht so blödsinnig: »Man träumt gar nicht oder interessant. Man muss lernen, ebenso zu wachen – gar nicht oder interessant.«

Interessant ist zweifelsohne, was Horzon in den letzten Jahren gemacht hat: Er hat das Regal »Modern« entworfen, das – ihm zufolge – ein absoluter Verkaufsschlager wurde und das man tatsächlich in den Wohnungen zahlreicher Kunststars, DJs und Jungakademiker in Berlin besichtigen kann, weil es sowohl Monografien wie auch 12-Inch-Maxis gut aufnimmt. Er hat die »Berliner Wissenschaftsakademie« gegründet, eine Hochschule, die jeder besuchen konnte und an der man nur zwei Seminare belegen musste, um ein Diplom zu bekommen. Er war Galerist (Galerie Berlintokyo) und Clubbetreiber (Pelham-Club) – beide Institutionen bekommen nicht nur von Horzon, sondern sogar von veritablen Mitte-Experten das Prädikat ›legendär‹ angeheftet. Noch ein bisschen schillernder wird die Liste seiner Aktivitäten, wenn man all die Projekte hinzunimmt, die mehr oder weniger gescheitert sind: das Modelabel »Gelee Royale«, das offenbar nicht ein einziges Kleidungsstück an den Mann gebracht hat; die doch wirklich schlagende Idee einer Partnertrennungsagentur; oder der Plan, alle Berliner Häuser mit weißen Kunststofffassaden zu verkleiden.

Dass Horzon im Impressum seines »weißen Buchs« großherzig Novalis, Julius Cäsar und Casanova dankt, ist ein erstes Anzeichen für seinen ausgeprägten stilistischen Hang zur Übertreibung. Dabei pflegt er den Ton eines waghalsigen Abenteurers, was unweigerlich an Lügenbaron Münchhausen denken lässt. Selbst auf den Wahrheitsgehalt solch offensichtlicher Fantasterei wie die wiederkehrenden Begegnungen mit der Hellseherin Signora Sarasate, die sich in Kapitel zwei als kostümierter französischer Verteidigungsminister entpuppt, beharrt Horzon: Nein, nein, das war wirklich so, schließlich sei das ein Sachbuch. Ein Sachbuch übrigens, in dem kaum ein Name fällt, über den Horzon nicht sagt, dass er später weltberühmt oder zumindest ein extrem erfolgreicher Vertreter seines Metiers wurde. Moritz von Uslar, Ingo Niermann, Ingo Mocek (der bei Neon vor ein paar Monaten im hohen Bogen rausflog, weil er einige seiner Star-Interviews ein wenig zu fantastisch ausgeschmückt hatte), Rainald



WAS BEI IHM HÄUFIG WIE DER STREICH EINES KLEINEN JUNGEN WIRKT, IST IM GRUNDE PHILOSOPHIE UND ROMANTIK



Goetz, Anselm Reyle, der »Wasted German Youth«-Erfinder Paul Snowden. Die Reihe ließe sich ewig fortsetzen.

Einer, der immer wieder vorkommt, ist Christian Kracht. Denn was wir über jenen Abgebrühtesten aller ehemals jungen deutschen Popliteraten nicht wissen: Nachdem die wilden Neunziger vorüber waren, lehrte er als Dozent an Horzons Wissenschaftsakademie und fuhr das ein oder andere »Modern«-Regal aus. Damals eröffnete Horzon dem Intimus Kracht, es sei sein fester Plan, zur wichtigsten intellektuellen Gestalt des 21. Jahrhunderts aufzusteigen. Horzon blättert in einem Exemplar von »Das weiße Buch«, liest die entsprechende Passage vor und nickt bestätigend, immer noch überzeugt von seinem Vorhaben. Solche Episoden lassen sich am einfachsten als eitle und versponnene Hochstapelei abtun. Oder man macht sich daran, die vermeintlichen Fakten zu überprüfen. Gerade habe ihn eine Journalistin darum gebeten, die Originale der im Buch abgedruckten Briefe zu sehen, in denen Horzon die Berliner Universitäten um Kooperation mit der Wissenschaftsakademie gebeten hat. Horzon freut sich über solch investigative Ambitionen, denn natürlich gibt es die Briefe. Überhaupt ist die Frage, ob es die Briefe gibt, die falsche. Die Frage ist, warum es sie gibt.

Horzons Großprojekt, von dem »Das weiße Buch« erzählt, ist die »Neue Wirklichkeit«. Was bei ihm häufig wie ein Kleinjungenstreich wirkt, ist im Grunde ein urphilosophisches und urromantisches Weltbild. Die Romantiker nannten es, die Welt zu literarisieren und auf diese Weise zu verwandeln. In der Philosophie würde man sagen, dass die Wirklichkeit eine Konstruktion ist und deshalb logischerweise auch andere Konstruktionen vorstellbar und machbar sind. Diese neue Wirklichkeit muss die bestehende ja nicht gleich abschaffen, aber sie funktioniert immerhin als ein Gegenmodell. Bedenkt man das Ausmaß des Unternehmens »Neue Wirklichkeit«, wird man den Eindruck nicht los, dass bei Horzon eine ganze Menge Geld im Hintergrund steckt. Aber darüber will er nicht reden und besteht darauf, sein Geld immer selbst verdient zu haben. Und wenn er mal keins hatte, dann habe er eben nur Mehl gegessen. Oder Stärke, inhaliert natürlich, um teures Wasser zu sparen. Vermutlich ist die Frage nach dem Geld eine ebenso falsche Frage wie die nach der Echtheit der Briefe.

Hinter einem Raumteiler aus »Modern«-Regalen sitzt Friedrich Killinger, Horzons Kompagnon, an seinem Laptop. Man produziere neuerdings Lüftungsanlagen, erklärt Horzon. Der Betreiber des Grill Royal habe

HORZON

schon eine gekauft. »Friedrich«, fragt Horzon durch die Regalwand hindurch, »was machen die Zahlen?« Es klingt, als müssten die beiden im nächsten Augenblick vor Lachen zusammenbrechen. Aber Killinger bewahrt Haltung, selbst auf die Nachfrage hin, ob Horzon solche Fragen nur stellt, wenn Besucher da sind. Die beiden lassen sich nicht lumpen und wechseln auch gleich noch ein paar Sätze in Neudeutsch, einer selbst kreierten, auf rudimentäre Grammatik reduzierten Sprache, die universelle Verständigung ermöglichen soll und hinreißend dadaistisch klingt.

Der Regenschirm lässt sich nicht mehr zusammenklappen. Horzon zirkelt ihn durch die Ladentür und bleibt nach ein paar Schritten vor einem anderen Geschäft stehen: »Moebel Horzon«, sein erstes Projekt, an dem er angeblich so gut verdient hat, dass er bis an sein Lebensende nur noch spazieren gehen kann. Ein Mitarbeiter trägt gerade ein Regal aus dem Lager nach vorne in den Ausstellungsraum. »Bitte jetzt ein Regal nach vorne tragen«, spricht Horzon in ein imaginäres Funkgerät. Auf die Frage, warum der Möbelladen immer geschlossen sei, tut er erstaunt. Der habe doch ganz normale Öffnungszeiten. Das steht in seinem Buch, dem Sachbuch, aber anders. Horzon lacht. »Ja, dann ist der wohl doch nicht immer offen.« Klippklappklippklipp. Das ist das Schema, das möglichst virtuos funktionieren muss. Ein Stilmittel: die Wiederholung, die den mäßigen Witz zum Running Gag macht. Christian Kracht etwa sagt in »Das weiße Buch« bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit: »Guten Tag, ich bin Christian Kracht, der bekannte Schriftsteller.« Ein paar Minuten später schmeißt er zumeist seinen Mantel aus dem Fenster – des Ennuis wegen.

Mit Begriffen wie Performance oder Kunst kann Horzon nichts anfangen. Wenn man ihn über seine Abneigung gegen Kunst sprechen hört, dann hat man den Eindruck, er ist wie verdorben durch die neunziger Jahre, in denen jeder Kunst machen konnte und alles zu Kunst erklärt wurde. »Für Kunst«, sagt er, »gibt es keine Kriterien. Den Baum da kann man ja auch als Kunst bezeichnen.« Dass den meisten Leuten die Kriterien der Kunst zumindest egal sind, hat Horzon mit seiner »Galerie Berlintokyo« bewiesen. Dort wurden an die Wände genagelte Chipstüten, die man als Werke erfundener japanischer Künstler ausgab, für große Scheine gekauft. Vielleicht muss man nach solchen Erfahrungen zwangsläufig nicht nur ein Gegenmodell zur Wirklichkeit, sondern auch eines zur Kunst suchen.

Es regnet immer noch in Strömen, was Horzon großartig findet. Dann sind nicht so viele Leute auf der Straße, und er fühlt sich wie 1993. Hier ist er damals mit seinem Sportwagen vorgefahren, erzählt er und geht einmal quer über die Straße zu den Hackeschen Höfen. Einen Hof weiter hatte er eine unterirdische Turnhalle entdeckt und darin die »Galerie Berlintokyo« eröffnet. Jetzt befindet sich darin der Kühlraum eines Restaurants. Nostalgie? Auf keinen Fall. Das sei ein eigenartiger Reflex, dass die Leute immer nur in der Rückschau alles bedeutend und besonders finden könnten. Genau anders herum ist es richtig, sagt Horzon: Man muss alles, was passiert, immer in dem Moment schon als eine Geschichte begreifen. Da ist sie wieder, die »neue Wirklichkeit«, die bei Horzon so altklug klingt und so unbeschwert.

»Eigentlich habe ich als Hauptdarsteller an August Diehl gedacht«, beginnt Rafael Horzon über eine mögliche Verfilmung von »Das weiße Buch« zu spekulieren. »Oder vielleicht lieber Daniel Craig?!« Horzon plustert sich ein bisschen auf, um muskulöser zu wirken. Helene Hegemann habe doch im Interview mit Spex gesagt, dass sie ein Praktikum in seiner Partnertrennungsagentur mache. Das sei natürlich gelogen, Hegemann werde aber das neue Au-pair für seine drei Kinder. Sie sei das klügste und höflichste Mädchen, das er je getroffen habe, ein besseres Au-pair könne man sich gar nicht vorstellen. Den Einwand, dass ein Au-pair-Aufenthalt doch für gewöhnlich im Ausland und zum Zweck des Fremdsprachenerwerbs erfolge, findet Horzon erstmal unerheblich. Wenn man ihm aber sagt, sein Buch sei sehr philosophisch, dann scheint er kurz aus der Rolle des charmanten Unternehmers in Sachen »Neue Wirklichkeit« zu fallen. Für ein paar Augenblicke muss er darüber nachdenken, wie ernst das jetzt gemeint sein könnte, aber dann fällt ihm auf, dass das im Grunde ein veritabler Horzon-Gedanke ist.

Am Ende des Spaziergangs nimmt Horzon noch einmal sein Buch zur Hand und bemerkt, der erste und der letzte Absatz hätten eminente Ähnlichkeit mit dem Beginn und dem Ende von Dostojewskis »Schuld und Sühne«. »Sie sind doch Literaturwissenschaftlerin, können Sie das nicht mal überprüfen? Was kann das denn nur bedeuten?« – »Genie!?«, müsste man jetzt eigentlich hauchen. Dann wäre die Geschichte für heute perfekt. Das Gute an ›guter Kunst‹ ist, dass man irgendwann die Frage vergisst, wie sie gemacht ist. Dann erfreut man sich einfach nur an ihrer Wirkung, äh, Wirklichkeit.

Rafael Horzon »Das weiße Buch«
216 Seiten (Suhrkamp Verlag) 20.09.10

MAN MUSS ALLES, WAS PASSIERT, IMMER IN DEM MOMENT SCHON ALS EINE GESCHICHTE BEGREIFEN

HEE HE HE HE
I BEG YOU...
PLEASE
STOP-!

WILLKÜRLICH KOPIERTE TEXTZEILEN

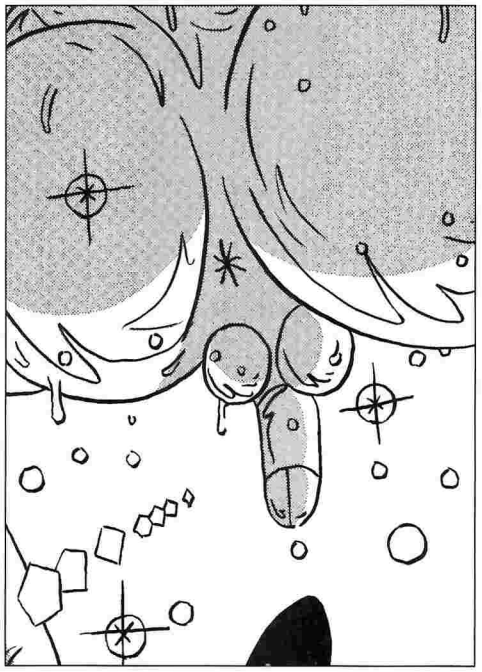
»AX – A Collection of Alternative Manga«

Jenseits von Nippon werden unter dem Begriff ›Manga‹ gemeinhin Comics mit großen Kulleraugen, rundlichen Fantasiewesen oder auch naive Pornografie subsumiert. Die Popularität all dessen nimmt seit Mitte der 1990er Jahre auch in Deutschland phänomenale Ausmaße an. Nahezu unbekannt blieb jedoch, dass es zum Manga, also zum universalisierten japanischen Mainstream-Comic, auch eine Gegenbewegung gibt. Über deren Entwicklung berichtet Stefan Pannor anlässlich des erstmals auf Englisch erschienenen Sammelbandes: »AX – A Collection of Alternative Manga«.

TEXT: STEFAN PANNOR **BILD LINKS:** AUS »SIX PATHS OF WEALTH« VON KAZUICHI HANAWA

Im November 1989 klinkt sich Hideo Azuma einfach aus. Nach einer tagelangen Sauforgie in seinem Atelier schmeißt der Manga-Zeichner hin und haut ab in die Wälder. Es ist eh alles zu spät. Eine ganze Handvoll Deadlines hat er schon sausen lassen, ein halbes Dutzend Redakteure ist sauer auf ihn. Dabei ist Azuma nicht unerfolgreich. Mit semi-pornografischen Geschichten über kurzberockte Kulleraugenmädchen hat er sich innerhalb des japanischen History- und Science-Fiction-Comic eine Fanbase geschaffen, vor allem mittelalte Männer. Es ist nicht das, was er wirklich will, aber es ist ein Einkommen. Den Winter '89 verbringt Azuma als Penner am Stadtrand von Tokio im Billigsakerausch. Er ernährt sich von Restaurantabfällen und Wildrettich. Alle suchen nach ihm, doch Azuma bleibt verschwunden, jahrelang. Zweimal gelingt es ihm, sich eine neue Identität aufzubauen – zuerst als Hilfsklempner, dann als Bauarbeiter. Am Ende schleift ihn die Polizei zurück in sein altes Leben. 1998 landet Azuma im Entzug. Danach verarbeitet er seine Erfahrungen in einem Buch, selbstredend ein Manga. Sein »Tagebuch eines Verschollenen« erscheint 2005 in Japan. In Deutschland wird es 2007 unter dem Titel »Der Ausreißer« veröffentlicht, da hat es bereits jede Menge Kritikerlob und einige hoch dotierte internationale Auszeichnungen bekommen.

Die (wahre) Geschichte von Hideo Azuma lässt sich exemplarisch – auch ohne das Happy End – als Psychogramm der japanischen Comic-Kultur lesen: In Japan ist es



Seite aus »Arizona Sizzler« von Saito Yunasuke

nahezu unmöglich, sich dem Manga zu entziehen – Manga ist allgegenwärtig. Umgerechnet vier Milliarden Euro werden allein im eigenen Land mit Bildgeschichten umgesetzt, in unzähligen Magazinen, in Taschenbüchern, als Manga fürs Handy. Dazu kommt die Zweitverwertung: der Trickfilm zum Comic oder der Comic zum Trickfilm, der Realfilm zu beiden, dazu Merchandising und Games, alles am besten mehrmals in Folge, um sich gegenseitig zu befeuern. Seit geraumer Zeit gibt es auch die Tageszeitung im Manga-Format – News aufbereitet ausschließlich in gezeichneten Bildern, das war einer von Truffauts Albträumen in seiner Verfilmung von »Fahrenheit 451«.

Eine Flucht scheint aussichtslos, und selbst ein Absturz wie der von Azuma führt letztendlich zurück in die Verwertungsmaschine, wo aus der gezeichneten Verweigerungshaltung ein preisgekröntes Produkt hervorgeht. Was gibt es dieser Übermacht überhaupt entgegenzusetzen? Diese Frage beantwortete in den sechziger Jahren der Zeichner Yoshihiro Tatsumi mit dem Begriff des »Gekiga«. Ein Wortspiel: Manga heißt das »komische Bild«, Gekiga bedeutet das »dramatische Bild«. Gekiga sollte eine neue Form von Manga repräsentieren, beeinflusst von der Nouvelle Vague, Film Noir und den Krimis des Mickey Spillane (»Mike Hammer«). Manga galt bis dahin als Medium für Kinder, die Geschichten waren simpel gestrickt, naiv und unrealistisch. Es gab sie für wenige Yen an jeder Straßenecke – Eskapismuslektüre. Tatsumi wollte ihr bodenständige Geschichten aus dem zunehmend komplexer werdenden japanischen Alltag entgegensetzen, expressionistisch, rauh, provokant gewalttätig und sexuell. Tatsächlich entwarf er einen neuen goldenen Käfig statt des alten. Gekiga wurde zur Modebewegung des Manga und ist heute Standard.

Basierend auf Tatsumis Idee vom Gekiga gründeten Sanpei Shirato, Katsuichi Nagai

Bild aus »My Old Man« von Shin'ichi Abe

Seite aus »Kosuke Okada & His 50 Sons« von Hideyasu Moto

und einige andere Zeichner 1964 »Garo«, das erste Alternative-Manga-Magazin Japans. Auf 80.000 verkaufte Exemplare kam die Auflage zu Bestzeiten. Hauptverantwortlich für diesen Erfolg war Shiratos Serie »Kamui«, ein marxistisch gefärbtes Meisterwerk des Historiencomics, das aber nicht als eine politische Herausforderung wahrgenommen wurde, sondern vor allem als Ninja-Comic, eines der beliebtesten japanischen Genres. Als die Geschichte nach gut zehntausend Seiten endete, gingen die Verkaufszahlen von Garo schlagartig in den Keller – das Magazin starb einen langsamen Tod, ehe es Mitte der Neunziger verkauft und schließlich 2002 eingestellt wurde. Solange »Kamui« aber den Abverkauf stabil hielt, konnten die Blattmacher ihren Lesern ansonsten obskure Geschichten und stilistische Experimente reindrücken. Wie Maki Sasakis Experimental-Strip »..... (.....)«, eine lose Aneinanderreihung von Bildern mit Sprechblasen, die so leer sind wie der Titel. Als einige Leser sich über die Unverständlichkeit der Geschichte beschwerten, lieferte Sasaki den Inhalt der Sprechblasen nach: willkürlich aus chinesischen Zeitschriften kopierte Textzeilen.

Ein alternativer Manga kann nicht über seine Inhalte funktionieren, weil der Mangamarkt sowieso jeden Inhalt inkorporiert

Solch ein Spiel verdeutlicht, dass ein alternativer Manga nicht über seine Inhalte funktionieren kann, weil der Mangamarkt sowieso geschmacksunspezifisch jeden Inhalt inkorporiert. Es war also vor allem die Form – bzw. im Fall Sasaki deren Auflösung –, mit deren Hilfe am traditionellen Verständnis von Manga gerüttelt wurde. Garo wagte sich grafisch in immer abseitigere Gefilde, lotete die Untiefen von Horror und Karikatur aus, zelebrierte das Absurde und löste so auch das Narrationsverständnis zugunsten von Gefühl

auf. Damit rückte der alternative Manga dem europäischen Independent-Comic näher, als den Machern von Garo zunächst bewusst war. Ihr Abgrenzungsbedürfnis zum marktüblichen Manga bewirkte eine ähnliche konzentrierte Knappheit und ästhetische Kratzbürstigkeit, wie man sie von der französischen Comic-Avantgarde rund um den Verlag L'Associacion kennt. In den fortgeschrittenen globalisierten Neunzigern übte Garo nicht zufällig den Schulterschluss mit den Vorreitern der europäischen Comic-Szene wie Joann Sfar und Lewis Trondheim.

Selbst nach der Pleite des Magazins sorgte Garo für entscheidende Impulse in der Comic-Kultur Japans. Wilde Popmärchen wie Naoki Urasawas »20th Century Boys«, eine zweitausend Seiten lange, hirnzerfetzende Popkulturcollage aus Philip K. Dick, William Gibson und Stephen King, mit einem atemberaubend hochgestapelten Plot über virtuelle Welten, Kindheitsträume, Glamrock und Betonguerilleros mitten in Tokio, wäre ohne die Vorarbeit von Tatsumi und Shirato vermutlich undenkbar gewesen. Während diese Geschichte die Ankunft subversiver Impulse im kommerziellen Konsens markierte (die Verfilmung von »20th Century Boys« als achtstündige Trilogie wurde zu einem der erfolgreichsten Filmprojekte in Japan überhaupt), organisierten sich einige Garo-Zeichner neu und gründeten 1998 »AX«.

AX versammelte nicht einfach Comics, die eine Alternative zum Mainstream bieten sollten, sondern grenzte sich ganz bewusst als Counter- bzw. Gegen-Manga ab. Diese ›Radikalisierung‹, die sicher in den Erfahrungen der Zeichner mit einer beschleunigten Kommerzialisierung des alternativen Stils gründete, wurde auch von den Marktentwicklungen innerhalb der Manga-Industrie begünstigt. Der mediale Wandel macht auch vor Manga nicht halt, der Printmarkt schrumpft kontinuierlich. Zuwächse gibt es nur noch im elektronischen Bereich, etwa bei Handy-Mangas. Für AX ist diese Rezession eine Chance. Das Magazin, das bis heute zweimonatlich erscheint, rangiert mit sechs- bis siebentausend verkauften Exemplaren pro Ausgabe hart an der Grenze zum Fanzine. Zwischen Liebhaberei und Selbstausbeutung genießen die Macher von AX ihre Narrenfreiheit in der Nische.

Wie schon bei Garo funktioniert auch bei AX die Abgrenzung vor allem über die Form. Einen Eindruck davon vermittelt »AX (Vol. 1): A Collection of Alternative Manga«, die jüngst vom amerikanischen Verlag Top Shelf herausgegebene erste AX-Anthologie in englischer Sprache. Erzählungen über Gott und Sex lösen Angstschleifen als Kindergekrakel auf, und Penispilze wuchern in Disney-eske Märchenerzählungen hinein. Gesellschaftlich bestimmte Geschlechterkonturen werden grafisch dekonstruiert, etwa in Shigehiro Okadas »Me«, einer Geschichte, in der sich eine Frau in einem Mädchenkostüm in einen Mann in einem Frauenkostüm verliebt. Jedoch, es gibt kein Glück, die Episode endet in Kotze, Sperma und Tränen.

Gender-Trouble findet man auch im Beitrag des unverwüstlichen Gekiga-Erfinders Tatsumi, mit dem die AX-Anthologie an den eigenen Wurzeln rührt. Der inzwischen 75-jährige mehrfache Eisner-Award-Gewinner erzählt die Mär von dem Mann, der seine Frau für einen Affen sitzen lässt – sie hat ihn sowieso nie geliebt. Hier beherrscht das Absurde nicht nur die Form, sondern auch den Inhalt, die Geschichte endet für den Leser im Moment der größten Verwirrung. Ein klassisches dramaturgisches Finale erreichen indes die wenigsten Mangas der AX-Anthologie, darin weichen sie genauso vom Mainstream ab wie durch ihre Länge. Wo sich der typische Manga oft über tausende von Seiten episch fortsetzt, finden in AX ausschließlich Kurzgeschichten auf einigen Dutzend Seiten statt. Was den ökonomischen Produktionsbedingungen der Counter-Manga-Zeichner geschuldet sein mag, entpuppt sich zusätzlich als Distinktionsmodell.

Die Auswahl an Mangas, die Top Shelf für seine erste Compilation der AX-Reihe getroffen hat, versucht bewusst eine Verbindung zwischen der japanischen und der amerikanischen Leserschaft zu konstruieren. Dabei orientiert sich der 1997, also in etwa zur selben Zeit wie AX gegründete Underground-Verlag, der auch Szenegrößen wie Alan Moore und Craig Thompson veröffentlicht, am westlichen Verständnis einer Indie-Kultur. Das macht sich im Gegensatz zum japanischen Counter-Comic eher am Inhalt als an der Gestaltung fest, und so findet man in »Ax (Vol 1): A Collection of Alternative Manga« vor allem Geschichten, die mehr oder weniger verschlüsselt die Erlebniswelt des Zeichners zum Thema haben, worin sich ein äußerst westliches Interesse am Autor spiegelt. Die Mangatypische, unverblümte Darstellung von Gewalt und Sex hingegen mag im Vergleich zum meist eher braven amerikanischen Indie-Comic eine geradezu verstörende Wirkung auf den englischsprachigen Leser haben. So platziert Top Shelf seine AX-Edition zwischen den Stühlen und arbeitet – ob unbeabsichtigt oder kalkuliert – nicht nur gegen den japanischen Mainstream, sondern auch gegen die amerikanischen Gewohnheiten an.

»AX (Vol. 1): A Collection of Alternative Manga« *Hrsg. Jan Glier Reeder, 256 Seiten, Englisch (Top Shelf)*

FELDE

MAX RICHTER ENSEMBLE
HAUSCHKA
03.11. 19.30 UHR HAU 1
CHRISTIANE RÖSINGER & GÄSTE
30.11. 20.00 UHR HAU 1
WWW.HEBBEL-AM-UFER.DE
T. 030 - 259004 27
HAUEINS
HAU ZWEI
HAU DREI

Jörg Buttgereit
Frieder Butzman
Lucius Burckhard
Françoise Cactu
Die Tödliche Do
Derek Jarman
Wolfgang Mülle
Max Müller
Rosa v. Praunhei
martin-schmitz-verlag.
order@martin-schmitz.

14.11. Caribou,
Barbara
Panther
20.11. Woven Hands
24.11. Menomena (Skala)
Centraltheater + Skala
www.schauspiel-leipzig.de

BERGHAIN LIVE
ELEKTROAKUSTISCHER SALON
LUSTMORD
Oneohtrix Point Never
MITTWOCH 27.10. 20:00
KONZERT
SHRINEBUILDER
support: Brace/Choir
DONNERSTAG 12.11. 21:00
KONZERT
THE HUNDRED IN THE HANDS
+ Gäste
MITTWOCH 17.11. 21:00
ELEKTROAKUSTISCHER SALON
STAUBGOLD NACHT
Klangwart, Reuber, Andy Guhl, David Cunningham u.v.m.
DONNERSTAG 18.11. 20:00
KANTINE AM BERGHAIN
GRAND PIANORAMAX
FEAT. BLACK CRACKER & MIKE LADD
Dj-set: QUARION
MITTWOCH 24.11. 21:00
ELEKTROAKUSTISCHER SALON
MURCOF
RECHENZENTRUM
& HILARY JEFFERY
OVAL
DONNERSTAG 16.12. 20:00
Am Wriezener Bah
Berlin - Friedrichs
S Ostbah
Vorverkauf: WWW.KOKA36.DE
WWW.BERGHAI

Worldtronics1
1.12. – 4.12.
www.hk
HAUS DER KULTUREN DER WELT
Electronica Surprise
NAIROBI-BERLIN-PROJEC
feat. Gebrüder Teichmann, Jahcoo
Modeselektor, Radi, Ukoo Flani
BARCELONA feat. Ai Ai Ai
RUSSLAND feat. Kim & Buran
MEXIKO feat. Matias Aguayo

ACTIONFIGUR IM TOTALEN WORTSINN

»Carlos – Der Schakal« von Olivier Assayas

Mit »Carlos« treibt Olivier Assayas, der französische Regisseur und ehemalige Autor der Cahiers du cinéma, die Stilisierung des Terroristen als Popstar in neue Dimensionen. Ein gutes halbes Jahr nach ihrer aufsehenerregenden Premiere auf dem Filmfestival in Cannes kommt die 18 Millionen Dollar teure Mini-TV-Serie nun gleich in zwei Versionen in die Kinos – die längere dauert fünfeinhalb Stunden. Esther Buss geht in ihrer Kritik der Frage nach, ob das Epos über Illich Ramírez Sánchez alias »Der Schakal« hält, was seine Maße versprechen. Tomasso Schultze hat mit dem Regisseur gesprochen.

TEXT: ESTHER BUSS **BILDER:** © 2009 FILM EN STOCK / EGOLI TOSSELL FILM

Carlos' erste Szene ist gleich ein doppelter Auftritt: einer für den Zuschauer und einer fürs eigene Ego. Der Mann, der eigentlich Ilich Ramírez Sánchez heißt, aus Venezuela kommt und bald unter dem Codenamen »Carlos« zum international gesuchten Terroristen avancieren wird, ist gerade in Beirut angekommen, um sich der Volksfront zur Befreiung Palästinas (PFLP) anzuschließen. Zu diesem Zeitpunkt weiß die Welt zwar noch nichts von ihm, aber wenn Carlos aus dem Flugzeug steigt und kurz auf der Gangway stehenbleibt, scheint er einen Moment lang das große Publikum zu imaginieren. Wenige Szenen später ist seine Imageproduktion bereits auf einem fortgeschritteneren Level angelangt. Carlos ist gerade aus der Badewanne gestiegen und steht nackt im Zimmer, als im Fernsehen über den Anschlag berichtet wird, den er auf den Präsident der britischen Zionistenvereinigung verübt hat. Er schaut eine Weile auf den Bildschirm, tritt vor den Spiegel, betrachtet sich und seine neue Rolle als Revolutionär und fasst sich an den Schwanz.

Nichts kann erregender sein als das eigene Abbild, vor allem wenn man es selbst kreiert hat. Olivier Assayas zeigt Carlos (Édgar Ramírez) als einen neuen Typus des Terroristen, der die Rolle des Revolutionärs mit dem Selbstverständnis einer internationalen Starpersonality vereint. Carlos denkt die Schlagzeile und das Bild in der Zeitung immer schon mit. Den Überfall auf die OPEC-Konferenz 1975 in Wien gestaltet er als einen spektakulären Bühnenauftritt im Che-Guevara-Look: »Mein Name ist Carlos, vielleicht haben Sie schon einmal von mir gehört.«

Eigentlich hätte Olivier Assayas seinen Film gerne »Carlos, ein Roman« genannt. Gewiss ist das fünfeinhalbstündige Mammutwerk auch ein Overkill an historischem Material, es schichtet Tatsachen auf- und

nebeneinander, die sich auf jahrelange Recherchen stützen, auf Zeugenaussagen, Gerichtsprotokolle und Polizeiakten. Doch auch wenn es »umstrittene Grauzonen« gibt, wie Assayas dem Film voranstellt, muss die Faktizität zwangsläufig der Fiktion weichen – erst recht, wenn es um die weniger öffentlichen Aspekte von Carlos' Biografie geht. Schließlich erzählt keine faktenorientierte Geschichtsschreibung von der Arbeit am eigenen Mythos oder von den (auto)erotischen Wirkungsmomenten der Macht. Assayas vermeidet deshalb die Fallen eines plumpen Reenactments und geht stattdessen wie ein Romancier vor: Er verschleiert die Mittel des Kinematografischen nicht, im Gegenteil, er stellt das Filmische extensiv aus. Sein Carlos ist kein Double der historischen Vorlage, sondern eine energetische Kinofigur mit Konturen, Charisma und Sexappeal, die zudem gewaltige Widersprüche in sich vereint: sein lächerlicher Geltungsdrang, sein schmieriger Machismus, aber auch sein Charme, die Mischung aus Brutalität und Verführung, aus revolutionärem Guerrilatum und großbürgerlichem Habitus.

Ein großer Rhetoriker ist Carlos von Anfang an nicht. Sein Vokabular beschränkt sich auf einen eher durchschnittlichen Revolutionsjargon, er ist eher der Mann fürs Machen – eine Actionfigur im buchstäblichen Sinn. Bei dem Überfall auf die OPEC-Konferenz lässt Carlos die Ölminister von Saudi-Arabien und dem Iran laufen, anstatt sie – wie von der

FRAUEN UND WAFFEN SIND IN »CARLOS« FREUD'SCHE FETISCHE – ASSAYAS ÜBERHÖHT SIE INS ARTIFIZIELLE

PFLP beauftragt – zu töten. Dafür kassiert er zwanzig Millionen Dollar Lösegeld. Dieser Deal markiert einen Wendepunkt in seiner ›Karriere‹. Carlos wandelt sich vom militanten ideologischen Kämpfer zu einem zynischen Söldner und Schurken ohne weltanschauliche Überzeugungen. Im Stil eines Mafiabosses führt er einen Privatkrieg gegen den Staat Frankreich, um seine Frau, die deutsche Terroristin Magdalena Kopp, aus dem Gefängnis freizupressen. Daneben agiert er als Auftragsmörder und Waffenhändler. Indem Carlos den Terrorismus zum Geschäft macht, zerfällt auch seine politische Biografie. Sie wird mit Elementen des Agententhrillers und Gangsterdramas aufgebrochen und wendet sich über die Figur hinaus zum gesellschaftlichen Porträt einer Generation, deren linker Idealismus sich zunehmend zersetzt.

Carlos ist eine mythische Figur und gleichzeitig eine sehr reale Instanz, an der sich die Mechanismen des internationalen Terrorismus der siebziger und achtziger Jahre greifbar nachvollziehen lassen. Die Zirkulation des Kapitals und der Waren hatte Assayas schon früher ausführlich behandelt, etwa in seinen beiden Globalisierungsthrillern »Demonlover« (2002) und »Boarding Gate« (2006). In »Carlos« ist der Radius dieser Kreisläufe umfassender, sie sind vielschichtiger verzweigt. Geld, Waren (Waffen) und Ideologien sind ebenso in Umlauf wie die Bündnisse zwischen den unterschiedlichen politischen Lagern. Assayas erzählt Carlos' Geschichte linear, von den ersten Operationen im Jahr 1974 bis zu seiner Verhaftung 1994 im Sudan. Dabei wird nach und nach ein Netzwerk des internationalen Terrorismus wie auf einer Landkarte sichtbar – von den Beziehungen zur palästinensischen Befreiungsbewegung, zu japanischen Terroristen der Roten Armee und deutschen revolutionären Zellen (RZ), bis hin zu den wechselnden Kontakten, die Carlos nach seinem Ausschluss aus der PFLP mit arabischen Staaten (Irak, Libyen, Syrien) und Geheimdiensten (KGB, Stasi) unterhielt. Der Film reicht nicht in die Gegenwart, er bleibt historisch. Dennoch skizziert er rund um seine Hauptfigur einen globalisierten Terrorismus, eine Art Vorläufermodell des Terrors unserer Zeit. Assa-

yas interessiert sich aber nicht nur für das Geflecht politischer Verbindungen, sondern dringt bis in die Mikroebene scheinbar ›privater‹ Beziehungen vor. Indem Carlos beispielsweise die Wohnungen seiner unzähligen Liebschaften als Waffendepots nutzte, machte er sie zu ›Agentinnen‹ seines Netzwerks.

Frauen und Waffen sind in »Carlos« klassische Freud'sche Fetische. Assayas überhöht diese Fetischismen ins Artifizielle, pusht sie fast an die Grenzen zur Satire. In einer Szene zeigt Carlos einer seiner Geliebten sein Waffenarsenal. »Waffen wollen benutzt werden, ganz zärtlich«, sagt er zu ihr, als er eine Tokarev über ihre nackte Haut gleiten lässt. Und: »Waffen sind eine Verlängerung meines Körpers.« Nachdem er sie mit der russischen Pistole angeheizt hat, verführt er sie fast zum Blowjob an ›seiner‹ Handgranate. Die Frauenfiguren in »Carlos« wirken oftmals stilisiert, der Realität enthoben. Magdalena Kopp etwa, die von Nora von Waldstätten verkörpert wird, erinnert anfangs eher an eine laszive Figur aus einem Neo Noir als an die passiv in den militanten Widerstand ›reingeratene‹ Frau, als die sich Kopp in ihrer Autobiografie »Die Terrorjahre« beschreibt. Assayas hat weder bei der Besetzung noch in anderen Aspekten ein Doppelgängerkino im Sinn, er befreit sich von den Authentizitätsimperativen des konventionellen Historienfilms und folgt stattdessen seinen subjektiven Vorlieben für bestimmte Typen, Looks, Gesichter und Musikstile. Wenn er als Soundtrack ausschließlich Punkrock und Postpunk der späten Siebziger einspielt – New Order, The Wire, Dead Boys –, dann folgt diese Auswahl so offensichtlich dem Geschmack des Regisseurs, dass »Carlos« auch zu einem persönlichen Porträt seiner (Assayas') Zeit wird.

Der Regisseur hat ein unvergleichliches Gespür für eine Ökonomie des Erzählens, für Rhythmus und Raum. Der Film spielt in etwa 16 Staaten, er versammelt unzählige Schauplätze, acht verschiedene Sprachen, eine internationale Besetzung von über hundert Schauspielern – auch auf produktionstechnischer Ebene handelt der Film also vom Internationalismus. Es gibt zahlreiche, auch abrupte Orts- und Sprachwechsel, dennoch ist »Carlos« von Anfang bis Ende ein völlig organischer Film. Autofahrten, konspirative Treffen, Schießereien, Flughafenszenen, Verhaftungen etc. folgen anfangs in atemloser Geschwindigkeit aufeinander. Dieser vibrierende, vorwärtstreibende Rhythmus, der auch in den beschleunigten Passagen nie fahrig oder nervös wirkt, findet sich in den Punksongs wieder, in den jagenden Gitarren von »Loveless Love« von The Feelies etwa.

Assayas fächert die Erzählung in verschiedene Etappen und ›Räume‹ auf, mit einer jeweils spezifischen Dramaturgie. Die OPEC-Geiselnahme nimmt fast den gesamten zweiten Teil ein. Den Gefechten in den Fluren des Gebäudes schließt sich das zermürbende Geiseldrama im Konferenzsaal an, wobei das unter vier Augen stattfindende Miniaturkammerspiel zwischen Carlos und dem saudi-arabischen Ölminister Yamani nahezu Echtzeitcharakter hat. Im dritten Teil wird »Carlos« immer mehr zu einer Geschichte des Niedergangs. Der Ex-Topterrorist wird zum Spielball seiner Verbündeten, verliert den politischen Überblick und versinkt nach Ende des Kalten Krieges in der Bedeutungslosigkeit. Das ständige Unterwegssein zeugt nicht mehr von Aktivismus und hervorragenden Kontakten, sondern von der Suche nach einem dauerhaften Domizil. Kein Staat im arabischen Raum will Carlos aufnehmen. Schließlich hängt er als gestrandete Existenz im Sudan herum, fett und versoffen, eine ›historische Kuriosität‹. Der Krieg der Carlos-Gruppe ist vorbei, es gibt für sie schlichtweg nichts mehr zu tun.

»Carlos – Der Schakal« *D/F 2010*
Regie: Olivier Assayas. Mit Édgar Ramírez, Nora von Waldstätten, Julia Hummer, Alexander Scheer u.a., 330 Min.
(NFP Marketing & Distribution) 04.11.10

EIN GESPRÄCH MIT OLIVIER ASSAYAS

INTERVIEW: TOMASSO SCHULTZE

Die Grenze zwischen den Formaten Kino- und Fernsehfilm scheint in den letzten Jahren zusehends zu verschwimmen. Ihr Spielfilm »Carlos« steht exemplarisch für diese Entwicklung, er lief als Miniserie im französischen Fernsehen und wurde in einer gekürzten Fassung beim Filmfestival in Cannes außerhalb des Wettbewerbs gefeiert. War »Carlos« überhaupt als Fernsehproduktion geplant?

Olivier Assayas: Ich habe »Carlos« immer als Kinofilm betrachtet. Und dennoch gäbe es ihn ohne das Fernsehen nicht – genauso wie es vor 30 Jahren ein Werk wie Ingmar Bergmans »Fanny und Alexander« ohne das Fernsehen nicht gegeben hätte. (Anm.d.R.: Bergmann konzipierte seinen Film auf 309 Minuten Länge als Mehrteiler für die TV-Ausstrahlung.) In Frankreich ist es schier unmöglich, ein Großprojekt wie »Carlos« über die traditionellen Wege der Filmfinanzierung zu realisieren. Man hätte mir nie die vielen verschiedenen, laufend wechselnden Sprachen erlaubt. Man hätte mir nie gestattet, beinahe ausschließlich unbekannte Schauspieler zu besetzen. Und obendrein noch die unmögliche Länge von fünfeinhalb Stunden – in der Welt des Kinos eine einzige Vermessenheit! Der französische Pay-TV-Sender Canal+ hingegen hat hinter all diesen Hindernissen ein Prestigeprojekt erkannt und »Carlos« exklusiv als Dreiteiler ausgestrahlt. Und tatsächlich war die Einschaltquote fantastisch, es gab begeisterte Kritik und die Senderchefs waren geradezu euphorisiert. Im Vergleich mit dem Kino wird das Fernsehen immer als das minderwertige Medium dargestellt, dabei hat man im Kino viel stärkere Konventionen zu beachten. Aber gewiss: Es ist schon paradox, dass ich mir das Geld für einen ambitionierten Kinofilm wie »Carlos« vom Fernsehen hole. Wer als Regisseur die ausgetretenen Wege verlassen, aber trotzdem nicht auf eine hochwertige Produktion verzichten will, sollte also zum Fernsehen gehen?

Das Fernsehen ist kein Heilsbringer. Wir müssen sicher nicht darüber diskutieren, dass das Meiste, was fürs Fernsehen produziert wird, unsäglicher Mist ist. In meinem Fall sprechen die Freiheiten, die mir beim Dreh von »Carlos« eingeräumt wurden, allerdings für diesen Weg. Ich hatte das Glück, in Fabrice de la Patellière, dem Chef der Abteilung Fiktion von Canal+, einen Mitstreiter zu finden, der sich mit aller Kraft für den Film eingesetzt hat. Selbst als das ursprünglich als Einteiler geplante Projekt immer mehr ausuferte, stärkte La Patellière mir den Rücken, bis hin zur Entscheidung für zwei Formate – eine kürzere Kinofassung und eine lange Fassung für die Fernsehausstrahlung. Das war sehr gewagt von ihm, aber heute ist

er so was wie ein Held bei Canal+. Alle klopfen ihm auf die Schultern und loben ihn für seine Weitsicht. Ich will damit sagen: Ein Film wie »Carlos« kann keine Regel werden, er ist die Ausnahme.

Es fallen nur zwei vergleichbare Projekte ein: »Im Angesicht des Verbrechens«, ein Mehrteiler des deutschen Regisseurs Dominik Graf, und die »Red Riding«-Trilogie des britischen Senders Channel 4, an der allerdings auch drei verschiedene Regisseure mitwirkten.

Die »Red Riding«-Filme kenne ich. Ähnlich wie »Carlos« erzählen sie eine komplexe Geschichte aus einer bestimmten historischen Periode und halten innerhalb dieses Rahmens den Wandel der Zeit fest. Allerdings basiert »Red Riding« auf einer Bestsellerreihe und wurde ausschließlich in England und auf Englisch gedreht. Ich will nicht vermessen klingen, aber unsere Ziele waren da ambitionierter, wir haben in größeren Dimensionen gedacht. Ständig saßen wir auf gepackten Koffern, drehten in zehn Ländern unter oftmals nicht gerade einfachen Umständen. Deshalb möchte ich andere Vergleiche heranziehen. David Fincher zum Beispiel hat den Erzählraum seines Thrillers »Zodiac« auf sehr subtile Weise ähnlich ausgedehnt. Als weitere Referenzpunkte kann ich »Che« von Steven Soderbergh und die »Mesrine«-Filme von Jean-François Richet nennen. Mit ihnen teilt »Carlos« das Bestreben, einen größeren Rahmen für Raum und Zeit zu setzen und die Möglichkeiten des Kinos neu zu beleuchten.

»ICH WAR FRANKENSTEIN, UND DER FILM WUCHS SICH LANGSAM ZU EINEM MONSTER AUS.«

Sie klingen beinah überrascht darüber, welche Ausmaße »Carlos« im Verlauf der Produktion annahm.

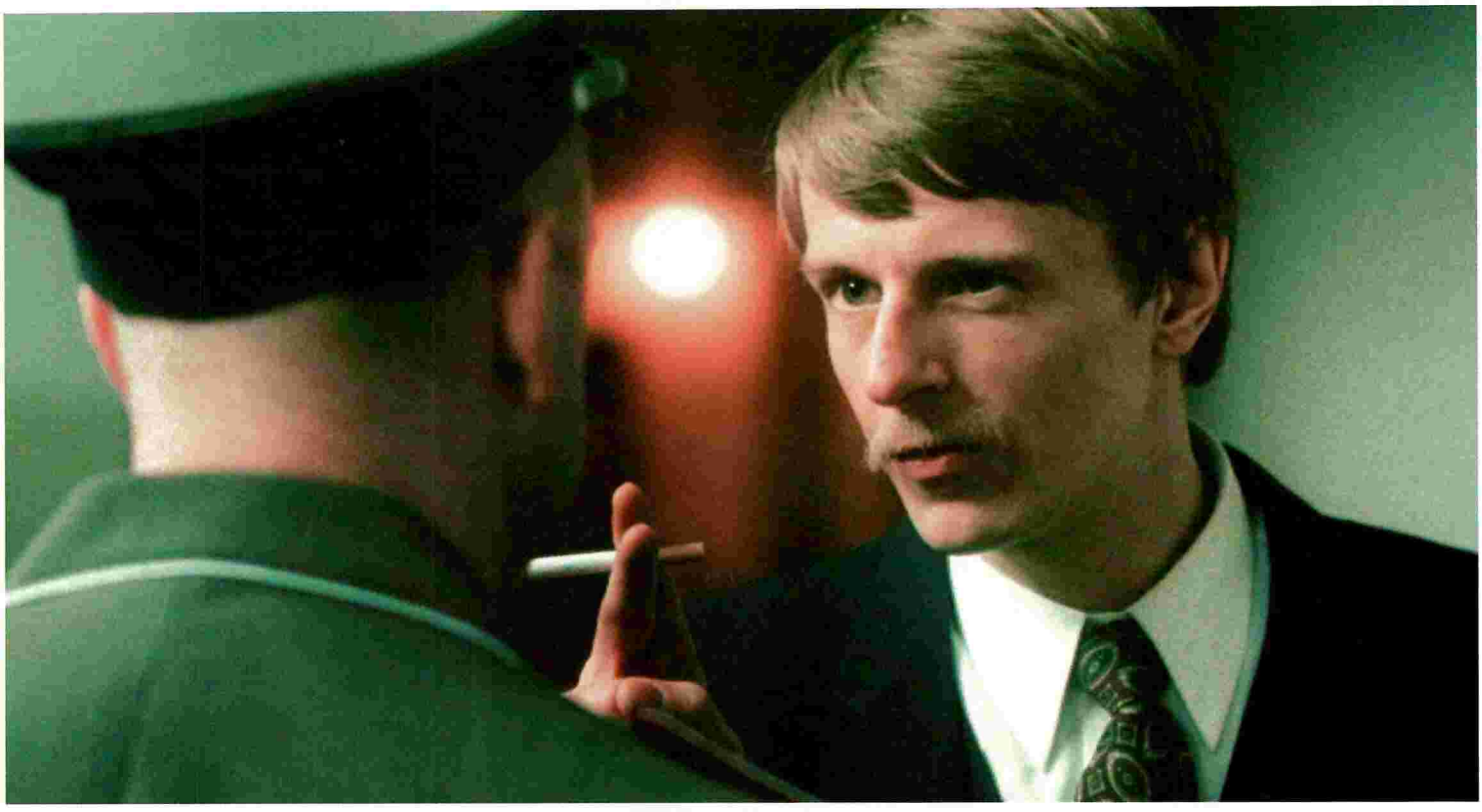
Der Vergleich ist nicht originell, aber zutreffend: Ich war Frankenstein, und der Film wuchs sich langsam zu einem Monster aus. Für mich gab es aber kein Zurück, denn ich wollte auch herausfinden, ob das Projekt scheitern würde. Angst kann in solchen Fällen ein guter Begleiter sein, nur hemmen darf sie nicht. Also habe ich mir eine gewisse Distanz bewahrt und bei der Arbeit meine eigenen Regeln aufgestellt, als eine Art Schutzzone, innerhalb der ich frei manövrieren konnte. Wenn ich meine Vorstellungen nicht auf diese Weise hätte umsetzen dürfen, wäre ich jederzeit bereit gewesen, aus dem Projekt auszusteigen.

Wie gliedert man so ein ›Filmmonster‹ wie »Carlos« für die Fernsehauswertung, wenn die einzelnen Teile unabhängig voneinander funktionieren sollen, aber das große Ganze nicht verlorengehen darf?

Bei »Carlos« ist jeder der drei Teile thematisch in sich geschlossen. Der Übergang von Teil eins zu Teil zwei fiel wie selbstverständlich auf die Geiselnahme in der OPEC in Wien, die Carlos im Jahr 1975 anführte. An dieser Stelle wird aus dem Terroristen ein Mythos. Für den zweiten Teil einen Endpunkt zu finden, war schwieriger. Schließlich schien es aber logisch, einen weiteren Wendepunkt dort zu setzen, wo aus dem Mythos eine Witzfigur und Carlos zur Karikatur seiner selbst wird.

Bereits in Ihrem letzten Film »L'heure d'été« haben Sie die Dinge im Wandel der Zeit dargestellt. Ist das der rote Faden Ihrer Arbeit?

Das Thema Zeit interessiert mich schon lange. Das geht bereits zehn Jahre zurück, bis zu meinen Filmen »Les destinées sentimentales« und »Demonlover«. Beide erzählen davon, wie die Zeit den einzelnen Menschen verändert und damit auch das Verhältnis der Menschen zueinander. Inhaltlich befindet sich »Carlos« genau an der Schnittstelle dieser beiden Filme.



Ihre Filme wirken allerdings nicht so, als stünden sie in einem konzeptionellen Verhältnis zueinander. Vielmehr scheinen Sie sich gerne auf die Herausforderungen des Ungewissen einzulassen.

Ich wiederhole mich nicht gern. Es gibt aber Filmemacher, große Filmemacher, die immer wieder denselben Film drehen. Sie haben ihren Weg gefunden, die ganze Welt auf der kleinen, von ihnen geschaffenen Bühne unterzubringen. Können Sie sich einen Film von Aki Kaurismäki vorstellen, der im Jemen spielt? Ich nicht. Ein Kaurismäki muss in Finnland spielen, mit denselben Figuren und Darstellern wie immer. Ich zähle mich dagegen zu den Filmemachern, die Raum brauchen. Ich sehe mich da eher als Entdecker, der vor Drehbeginn selten weiß, was am Ende herauskommen wird. Bei »Carlos« war diese Offenheit besonders extrem.

Empfinden Sie »Carlos« trotzdem als logische Konsequenz Ihrer früheren Arbeiten?

»Carlos« ist vor allem das Resultat eines Lernprozesses. Bei den Dreharbeiten für »Demonlover« und »Boarding Gate« haben mein Team und ich gelernt, wie man Actionszenen filmt, wie man sich schnell und effektiv auf neue, fremde Drehorte einstellt. Ohne diese Erfahrungen wären wir bei »Carlos« unter die Räder gekommen. Ich will nicht angeben, aber in Frankreich besitzt niemand sonst das nötige Knowhow, wie man im Rahmen begrenzter Budgetmöglichkeiten solch eine Produktion stemmt. Wir haben uns dieses Knowhow hart erarbeitet.

»KÖNNEN SIE SICH EINEN FILM VON AKI KAURISMÄKI VORSTELLEN, DER IM JEMEN SPIELT? ICH NICHT.«

Sie wenden dieses Knowhow bei »Carlos« konsequent an und breiten Ihre Geschichten größtmöglich aus. Wo liegen überhaupt die Grenzen?

Sind Grenzen wirklich noch von Relevanz in unserer Gesellschaft? Wir sind vernetzt bis in die hintersten Winkel des Planeten, es gibt keinen Ort, den man nicht bereisen oder von Zuhause per Knopfdruck erreichen kann. Als dementsprechend klein nehmen wir die Welt wahr. Diese Wahrnehmung spiegelt sich allerdings in den wenigsten Filmen wider. Sicher, es bedarf einer gewissen Kraftanstrengung, transnationale Filme zu machen. Man muss sich um Dreherlaubnisse kümmern, Produzenten in den jeweiligen Ländern gewinnen, die Logistik ist aufwendig. Das bringt mich zurück zu der Einstiegsfrage: Man muss auch hier die tradierten Grenzen ignorieren und die toten Winkel der Filmfinanzierung ausfindig machen. Es kann nicht sein, dass die Finanzierungsmöglichkeiten vorgeben, wie ein Film auszusehen hat. Das Kino schaufelt sich sonst sein eigenes Grab.

Wenn die Finanzierung so weit in den Vordergrund rückt, gerät die Kreativität dann nicht ins Hintertreffen?

Tatsache ist, dass der geschäftliche Bereich der Filmproduktion längst ein entscheidender Teil ihrer kreativen Umsetzung ist. Das mag man lästig finden, aber zum einen werden so die Grundlagen für kreative Arbeit geschaffen. Zum anderen setze ich auch auf diesem Gebiet die nötige kreative Energie frei, egal, wie müde und frustriert ich bin. Ich höre immer die Klagen, dass das Kino keine neuen Geschichten erzählt. Dabei spielen sich diese neuen Geschichten direkt vor unseren Augen ab. Sie entstehen an diesem Punkt, an dem sich die Welt, in der wir leben, unentwegt verändert und neu erfindet. Daran bin ich interessiert. Und deshalb darf ich mich nicht dem Diktat der Filmfinanzierung unterwerfen. Das wäre das Ende.

WIR MÜSSEN ES FASSEN KÖNNEN

»Der Karski-Bericht« von Claude Lanzmann

Juli 1943: Der polnische Kurier Jan Karski wird in die USA geschickt, um Präsident Roosevelt zu berichten, was er im Warschauer Ghetto und undercover in einem KZ im Osten Polens mit eigenen Augen gesehen hat. 1978: Karski wiederholt seinen Report vor laufender Kamera und wird so zu einem zentralen Zeugen in Claude Lanzmanns Film »Shoah«. Heute, 2010: Während Lanzmanns Autobiografie »Der patagonische Hase« für Aufsehen sorgt, veröffentlicht der französische Regisseur nahezu unbemerkt Interview-Material, das er bisher zurückgehalten hatte. Klaus Theweleit konstatiert: »Der Karski-Bericht« ist elementar.

TEXT: KLAUS THEWELEIT **BILDER:** © 2010 ABSOLUT MEDIEN

Über ein Jahr hatte Claude Lanzmann versucht, in Briefen und Telefongesprächen Jan Karski für die Mitwirkung an »Shoah« zu gewinnen. Vergeblich. Doch Lanzmann insistierte, bis schließlich, im Oktober 1978, an zwei Tagen gedreht werden konnte, in Karskis Haus in Washington. »Der Karski-Bericht« enthält nun, erstmals publiziert, Material vom zweiten Tag der Aufnahmen; vom Tag, an dem Karski »ganz anders sprach als am ersten«, wie Lanzmann im Vorspann darlegt.

Sprechweisen: Wir sehen den polnisch-amerikanischen Historiker vor der Kamera, wie er seine Redeweise reflektiert; wie er wiederholt, was Lanzmann von ihm will: Mitarbeit an seinem umfassenden Film über die Shoah, obwohl ihn, den polnischen Leutnant, in erster Linie das Schicksal Polens interessiert habe. Damals, vor seinen Auftraggebern, der polnischen Exil-Regierung in London, habe er seinen Bericht abgespult »wie eine Maschine«; nur so konnte er es aushalten. In Washington angekommen, wird ihm eröffnet, »President Franklin D. Roosevelt« persönlich möchte seinen Bericht zur Lage Polens entgegennehmen, das ist im Juli 1943.

Karski berichtet umfassend. Die Lage der polnischen Juden, erfährt Lanzmann, habe Karski gegenüber Roosevelt nur am Ende seines Berichts ansprechen können; allerdings mit einem präzisen Satz, den er genau erinnert: »Mr. President, the situation is horrible. The point is: without help from outside the Jewish people will perish in Poland.« Roosevelt habe daraufhin aber nur betont, dass es nach diesem Krieg – Karski imitiert Roosevelts Stimme – »after this war« (»this woooaar« mit langem großen »ooooaa«) keine Kriege mehr geben werde. »The human race will be organized in such a way that there will be no more woooaars«; und er, Franklin Delano Roosevelt, würde die Schlüsselfigur sein in dieser Entwicklung. Polen würde großzügig entschädigt werden für sein Leiden; etwa mit Teilen von »East Prussia«. Aber »zu den Juden«, ergänzt er auf Lanzmanns Nachfrage, kam von Roosevelt weiter nichts; und wer sei er, Karski, 23-jähriger Kurier der polnischen Exilregierung, denn gewesen, ihm, dem »mächtigsten Mann der Welt«, vorzuschreiben, welche Dinge ihn zu interessieren hätten.

Sprechweisen: Indem Karski Roosevelts großes »woooaar!« imitiert, gleitet er, beinah ohne es zu bemerken, in ein akustisches Nacherleben der historischen Situation. Die Re-Inszenierung ist in Gang. Lanzmanns Zwischenfragen: sehr behutsam, aber das »Judenproblem« im Bewusstsein. Roosevelt hatte doch hingehört – und Karski einen anderen Gesprächspartner vermittelt, Richter Frankfurter, den er in dieser Frage offenbar für kompetenter hielt als sich selbst.

Karski schildert nun sein Gespräch mit »Frankfurter«, Richter am Obersten Bundesgerichtshof in Washington. Frankfurter: »Sie wissen, dass ich Jude bin?« Karski: »Yes.« Frankfurter: »Berichten Sie mir, was mit den Juden in Ihrem Land geschieht.« Karski, zu Lanzmann: »Ich spulte nun meinen Bericht herunter, wie eine Maschine, etwa 20 Minuten; all das, was ich Ihnen gestern erzählt habe.« Das war jener Bericht Karskis über die Lage in Polen, den Lanzmann 1985 in »Shoah« integrierte.

Was jetzt folgt, ließ er damals weg.

Karski beschreibt, wie Frankfurter, ein sehr brillanter kleiner Mann mit äußerst lebendigen Augen, immer kleiner geworden sei beim Anhören des Berichts von der laufenden Vernichtung der polnischen Juden, in sich zusammengefallen. Und dann – »Ich erinnere jedes Wort genau, jede Sekunde« – habe Frankfurter geantwortet: »Young man« – mehrfach habe er ihn so angesprochen –

»Young man« (und dabei betont, dass er selber »no longer young« sei, dass er die Menschen also kenne, als Bundesrichter und sowieso); und offenbar hat Frankfurter dies im Stehen gesprochen, damals; denn Karski ist nun aufgestanden von seinem Stuhl und hat begonnen, Frankfurter zu inkorporieren; und dieser Frankfurter – Jan Karski im Stehen, in seinem Haus in Washington 1978 – spricht nun, jedes Wort betonend: »Young man. I don't believe you.«

Es raubt mir den Atem.

Ein engster Vertrauter und Berater von F. D. Roosevelt, der jüdische Bundesrichter Felix Frankfurter, antwortet im Juni 1943 einem polnischen Augenzeugen der Vernichtung der Juden in Polen (Karski: »Ich habe nur berichtet, was ich gesehen habe.«): »Young man: I don't believe you.« Der polnische Botschafter interveniert empört: »Mr. Frankfurter, die Glaubwürdigkeit des Kuriers Karski ist hundertfach bestätigt. Wollen Sie sagen, er ist ein Lügner?« Karski (als Frankfurter; stehend): »Nein, ich sage nicht, er ist ein Lügner. Ich sage: Ich glaube ihm nicht. Das ist ein Unterschied«. Die Erläuterung des Bundesrichters folgt umgehend: »Meine Vorstellung, mein Wissen von der Menschheit sagt mir, das kann nicht stimmen. Das ist unmöglich«.

Wir registrieren: Die amerikanische Regierung hatte Mitte 1943 alle Informationen zur Ermordung der europäischen Juden – und nicht nur aus der Quelle Karski, wie wir inzwischen auch wissen. Sie hat diesen Informationen aber nicht geglaubt. Nicht glauben wollen? Das Verbrechen wissend und kalten Herzens geschehen lassen? »Nein«, fügt Karski an, sie hat ihnen nicht glauben können; und er äußert eine Art Verständnis für Frankfurters Reaktion: Er selbst habe alle Sorten historischer Probleme mit seinen Studenten behandelt, Serbien, SU, Polen. Aber nie das jüdische. »Ich konnte es nicht.« Er könne es ja selbst nicht glauben, sagt Karski, was er im Ghetto und im Lager gesehen habe. »Glauben Sie, jemand in Washington, damals, konnte sich vorstellen, was in Polen geschieht?«, fragt Lanzmann. »Probably not«, antwortet Karski. »Probably not. – Vielleicht, wenn jeder Einzelne von hier wirklich dort gewesen wäre«. Aber – er macht eine Geste zum Kopf – »Mein Hirn, nein ›the brain‹, das menschliche Gehirn fasst es nicht. Es ist nicht so gebaut«. Das alles war »unprecedented«, ohne Beispiel.

Lanzmann, der nur sehr vorsichtig interveniert hat, um Karskis 1943er-Schauspiel mit judge Frankfurter nicht zu stören, hebt nun zu sprechen an – aber Karski lässt ihn nicht. Er wiederholt seinen Befund vom Hirn, das dies nicht fasst; und Lanzmann akzeptiert – Stille. Pause – … und lässt den Film – Kamera nah auf Karskis Gesicht – enden hier.

Um den Kommentar zu finden, den Lanzmann vielleicht noch hat geben wollen, müssen wir zurück an den Anfang. Lanzmanns Vorrede zur Begründung, warum dieser Teil des Gesprächs mit Jan Karski erst jetzt erscheint, 2010, enthält einen Satz, den man

»Young man,
I don't believe you.«
Es nimmt mir den
Atem, so oft ich diese
Stelle ansehe …

(am Anfang) nicht recht versteht; nicht recht einordnen kann. »Die Mehrheit der Juden konnte nicht gerettet werden, sobald Hitler seinen Krieg gegen sie eröffnet hatte«. Nun, vom Ende von Karskis Rede her, ›verstehen‹ wir den Satz: Da niemand auf der Welt, niemand für möglich halten konnte (außer den Nazis selbst), was sie vorhatten mit »den Juden«, konnte auch niemand wirklich so dagegen arbeiten, dass es hätte verhindert werden können. Alle menschlichen Nicht-Nazi-Hirne waren nicht in der Lage, das Vorgehen der Nazis zu fassen. Dies bekommen wir nun als vorerst letztes Wort Lanzmanns nach seiner jahrzehntelangen Film-Recherche zur Shoah: »Es war nicht zu verhindern« – nachdem die Monster aus Deutschland, Hitler, Himmler und ihre Eich-Männer, die Ausrottung der jüdischen Rasse beschlossen hatten.

Darauf folgt die Begründung des Regisseurs, warum er den jetzt veröffentlichten Karski-Bericht aus »Shoah« weggelassen habe. Der Film, er dauert über neun Stunden, wäre dadurch »zu lang« geworden, die Auslassung habe also »künstlerische Gründe« gehabt. Ich erlaube mir leichten Unglauben. Eher sieht es so aus, als hätte Claude Lanzmann einen solchen Schluss 1985 seinem Shoah-Film nicht zumuten wollen; weder seinem Kunstwerk, noch all denen, die an ihm mitgearbeitet haben, noch allen lebenden Juden, wie auch dem Staat Israel und auch nicht der Menschheit überhaupt: die Unvermeidlichkeit der Vernichtung, beschlossen von deutschen Nazis mittels einer neuen Art Gehirn. Gehirn, dessen Struktur dem Rest der Menschheit intellektuell wie emotional nicht erfassbar war. Eine neue Stufe der Evolution – Evolution zur eliminatorischen Tödlichkeit. Eine Stufe, deren oberste Organisationsinstanz, der Mercedes-Benz-Angestellte Adolf Eichmann, noch 1957 in Buenos Aires dem Journalisten W. Sassen aufs Tonband diktiert: »Wir haben leider versagt. Wir haben nur 6 Millionen geschafft von den 10,3 Millionen europäischer Juden. Das war kläglich. Der Zeitgeist war leider gegen uns«. So gesprochen von Eichmann einige Tage vor seiner Gefangennahme durch den Mossad; wenige Wochen, bevor er, nach Israel ausgeflogen, entschlossen sein »Nicht schuldig!« in die Kameras im Gerichtssaal in Jerusalem ruft. Wenn »schuldig«, dann wegen des Versäumnisses der »nur 6 Millionen«.

Warum im Jahr 2010 dieser Film des nun 84-jährigen Lanzmann? Es gibt tatsächlich einen aktuellen Grund; einen Roman mit dem Titel: »Jan Karski«, Autor Yannick Haenel, erschienen in Frankreich 2009. Karski, gestorben im Jahr 2000, hatte zu Lebzeiten selber in seinem Buch »Story of a Secret State«, das war 1944, von seiner Audienz bei Präsident Roosevelt berichtet. Haenel baut in seinem Roman den Bericht von Roosevelts Desinteresse aus zu einer »Karikatur«, wie Johannes Willms schreibt in der SZ vom 25. Januar 2010. Roosevelt bei Haenel werde »als völlig desinteressiert geschildert, nur mit seiner Verdauung und der Musterung der Schenkel einer das Gespräch protokollierenden Sekretärin beschäftigt«. Dagegen hat neben der Historikerin Annette Wieviorka auch Claude Lanzmann öffentlich protestiert

und dabei seinen Film »Der Karski-Bericht« angekündigt. Darin dieser polnisch-amerikanische Geschichtsprofessor, Alter knapp 60, der im Jahr 1978 Verständnis zeigt, wenn auch entsetztes, dass der ›judge‹ Frankfurter, hoher Amtsträger der jüdischen Gemeinde Washington D. C. und Berater des Präsidenten F. D. Roosevelt, im Juni 1943 die Nachrichten von der Vernichtung der Juden aus Polen mit den Worten bedachte: »Young man … I don't believe you.«

Es nimmt mir den Atem, so oft ich die Stelle ansehe. Und macht deutlich, dass die Anerkennung der Tatsache Shoah durch uns, die jetzt Lebenden, irgendwie zwar »geleistet« ist, aber das Wissen von der Tatsache Shoah im Sinne von »I believe you, old man«, weil ich es fühlen und denken kann und es daher weiß, eher noch aussteht. ›Our brain‹ muss fassen können, was dem Humanitäts-Konglomerat im Kopf von Richter Frankfurter nicht möglich war. Eine bessere Hilfe dazu als die Filme von Claude Lanzmann gibt es nicht.

Diesen jüngsten hat er gemacht, um doch ein Stück Wahrheit mehr (diesmal aus dem Encounter von Jan Karski und Franklin D. Roosevelt) in die Welt zu bringen, »die Wahrheit zurecht zu rücken«, wie er sagt, in Hinblick auf das Buch von Haenel. Ein bisher weggelassenes Stück – was von einem gewissen Optimismus zeugt. Es wird Leute geben, die etwas anfangen können damit. Diese Leute gab es, als Lanzmann »Shoah« montierte, nicht; vielleicht noch nicht – sagte Lanzmanns Kunstverstand; und seine politische Vorsicht. So wie er – man kann sagen: entsprechend – auch die Geschichte vom erfolgreichen Aufstand der jüdischen Häftlinge im Lager Sobibor aus dem Shoah-Film weitgehend heraushielt. »Shoah« war der Film vom Tod, vom Sterben. Nicht von Aufständen, gelingenden. Das Material mit Yehuda Lerner, dem damals 16-Jährigen, der einem SS-Mann mit einer Axt den Schädel spaltete, hatte Lanzmann da auch schon aufgenommen. Der fertige Film »Sobibor, 14. Oktober 1943, 16 Uhr« kam aber erst 2001. Auch das war nicht der Stoff für 1985.

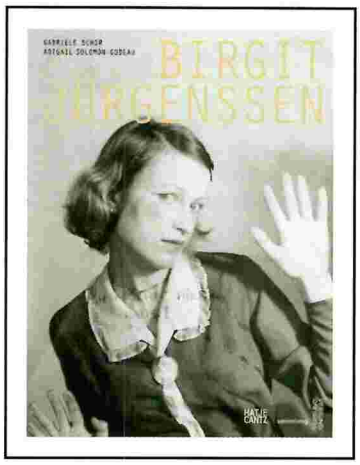
Möglich also und erwartbar, dass uns weitere solcher Kunst-Stücke erwarten, atemberaubende Ungeheuerlichkeiten aus dem Korpus des von Lanzmann vor Jahren gedrehten 350-Stunden-Materials; als fertige Filme haben wir davon noch keine dreißig. Und: Aktuell sich erweiternde Gehirne brauchen Zufuhr von Materialien zur weiteren Entfaltung von Tötungs-Resistenz. Lanzmann: »Als Jude hatte ich den französischen Antisemitismus vor dem Krieg kennengelernt. Nach dem Krieg stellte sich mir die Frage: Wie kann ich hier noch leben, wie gehe ich damit um, wenn mich die Franzosen anlächeln? Ausschlaggebend dafür, dass ich weiter in Frankreich leben konnte, war das Buch ›Betrachtungen zur Judenfrage‹ von Jean-Paul Sartre, das mir nach dem Krieg, der Angst und der Schande geholfen hat. Eine seiner Ideen war, dass die Antisemiten den Juden geschaffen hätten und dass es ohne Antisemiten auch keine Juden gäbe.« Diese Ansicht wurde wenig später von Lanzmann als Irrtum erkannt. Ein Irrtum, der ihn vom Medium Buch aufs Medium Film brachte. Die Freundschaft mit Sartre blieb dennoch, mit Simone de Beauvoir kam eine Liebe hinzu und wir, die Welt, bekamen die Filme.

Es muss nicht immer alles zu Bruch gehen, bloß weil die Beteiligten sich irren. Irren ist nicht nur menschlich, es ist klug. Wenn man das richtige Medium findet.

»Der Karski-Bericht« *Frankreich 2010, von Claude Lanzmann, mit Jan Karski, 49 Min., Original mit Untertiteln, als DVD erschienen in der »Claude Lanzmann - Gesamtausgabe« auf 10 DVDs (absolut Medien) 17.09.10*

spex ABO

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE



SCHOR / SOLOMON-GODEAU

»BIRGIT JÜRGENSSEN«

Jürgenssen zählt zu den herausragenden Künstlerinnen der post-feministischen Avantgarde der siebziger und achtziger Jahre. Ausgehend vom emanzipatorischen Potential des Surrealismus treten ihre Arbeiten in einen Dialog mit dem gesellschaftskritischen Diskurs ihrer Generation. Die Monografie kontextualisiert das umfangreiche Schaffen der Österreicherin auch in Beziehung zu Literatur, Psychoanalyse und Strukturalismus.

HATJE CANTZ, 296 SEITEN, ENGL., GEBUNDEN

REPLAY / SPEX

»T-SHIRT«

Spex und Replay präsentieren: das Spex-Shirt – als hochwertige und exklusive, auf 100 Stück limitierte Prämie für Zweijahresabonnenten. Das Motiv: ein Werk des legendären englischen Fotografen Kevin Cummins, der über Jahrzehnte mit dem Auslöser dicht am Puls der Subkultur blieb. Er hatte eigentlich alle vor der Linse: Morrissey, Nico, The Birthday Party und das legendäre Fußball-Stadion Main Road, dem der Manchester-City-Fan Cummins mit dem Buch »We're Not Really Here« ein Denkmal setzte.

T-SHIRT, 100 STÜCK, UNISEX, S, M, L UND XL

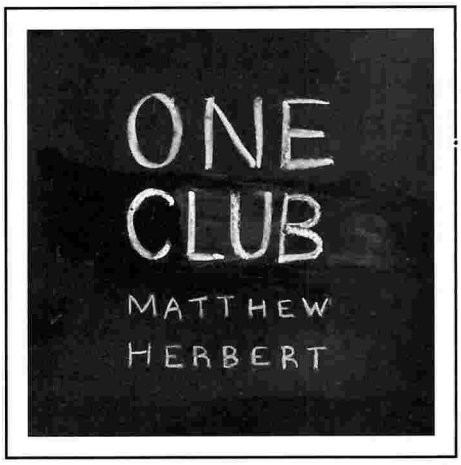
2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 60 EURO*

2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 60 EURO*

*INLAND 60 EURO / AUSLAND 84 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML, ABO@JFMEDIA.DE, TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030-69 59 72 40

1 WOCHE VOR KIOSK FREI HAUS

PRÄMIENWAHL



MATTHEW HERBERT
»ONE CLUB«

Möglicherweise weil die ›One‹ ja bisher als ›loneliest number‹ galt, hatte ihr Matthew Herbert im Frühjahr mit »One« den ersten Teil einer Album-Trilogie gewidmet. Nun folgt der zweite. »One Club« wurde im Frankfurter Club Robert Johnson aufgenommen und feiert nichts weniger als Herberts Rückkehr zu seinen Dance-Wurzeln, freilich ohne Kompromisse in Sachen Experimentierfreude. Die Sounds, die Herbert hier verwendet, ließ er unmittelbar von den Körpern der Clubbesucher abnehmen.

PIAS UK / ACCIDENTIAL / ROUGH TRADE

DVD DES JAHRES
»DER KNOCHENMANN«

Kühles Genie, existenzialistischer Witz und realistischer Wahnsinn kommen selten so soufflèartig luftig und zugleich so dicht zusammen, wie in Wolfgang Murnbergers Verfilmungen der Brenner-Krimis von Wolf Haas. In der Hauptrolle: der bravouröse ›Word and Act Man‹ Josef Hader als Ex-Polizist Simon Brenner, der hier, im dritten Teil des österreichischen Gesamtkunstwerks, mit einem Zuhälterring aneinander gerät und dabei in den Armen der Liebe landet; beides wider Willen, versteht sich.

CINEPROJECT / 20TH CENTURY FOX, 121 MIN., DVD

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 30 EURO**

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 30 EURO**

**INLAND 30 EURO / AUSLAND 42 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML, ABO@JFMEDIA.DE, TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030 - 69 59 72 40

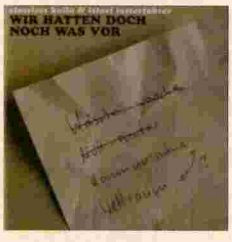
JEDER, DER SPEX ABONNIERT, KANN ALS ABOPRÄMIE – NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – ZWISCHEN DIESEN PRODUKTEN WÄHLEN / WEITERE PRÄMIEN AUF WWW.SPEX.DE/ABO.HTML

SOLLTE DIE GEWÜNSCHTE PRÄMIE NICHT MEHR VORRÄTIG SEIN, WIRD – AUCH NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – EINE ANDERE VERSCHICKT. EIN ANSPRUCH AUF EINE PRÄMIE BESTEHT NICHT

SPEX POP BRIEFING

MIT

CHRISTOPH BRAUN, MAX DAX, LUKAS DUBRO, SEBASTIAN HAMMELEHLE, THOMAS HÜBENER, GERD JANSON, RALF KRÄMER, HENDRIK OTREMBA, OSKAR PIEGSA, ANDREAS REIHSE, STEPHAN SZILLUS, ANNE WAAK



CLASSLESS KULLA & ISTARI LASTERFAHRER

»Wir hatten doch noch was vor«

(Sozialistischer Plattenbau) 25.05.10

Ralf Krämer: Wer zu spät kommt, den bestraft bekanntlich die Geschichte. Drei Monate nach ihrem Erscheinen im Eigenvertrieb landete »Wir hatten doch noch was vor« auf dem Redaktionstisch, die zweite Platte der Berlin-Hamburger Verbindung Daniel Kulla (Autor von »Entschwörungstheorie. Niemand regiert die Welt«) und DJ Istari Lasterfahrer. Das ist spät, aber noch nicht zu spät, weil das auf 250 Exemplare limitierte Kleinod noch nicht ausverkauft ist, zum anderen aber und vor allem, weil sich dieser 26 Tracks lange DIY-Trip bei aller Rumpeligkeit durch eine geradezu verbindliche Wucht auszeichnet und zeigt, wo heute der Liedermacherhammer wirklich hängt – wenn man sich einmal bereiterklärt, Liedermacher und Breakbeats zusammenzudenken.

Oskar Piegsa: Oder der Diskurspop-Hammer. Denn Kulla und Lasterfahrer machen linksradikalen Klugscheißer-Pop, der zu allem etwas zu sagen hat. Und vor allem: VIEL zu sagen hat. Das beginnt schon bei der antinationalen Selbstverortung in »Identität«. Anders als bei Egotronic, Das Bierbeben oder Räuberhöhle gibt es hier keine verdichteten Parolen, sondern einen ausufernden Rap-Vortrag über relationale Identitätskonstruktion und marxistische Ökonomie. Zudem werden musikalische Referenz-Koordinaten im hysterischen Cut-and-Paste-Sound nicht ehrfürchtig zitiert, sondern rotzfrech ins Gegenteil verkehrt. Die Synthie-Post-Punks The Normal sangen in »Warm Leatherette« einst in Ballard'scher Tradition über die Erotik von Autounfällen. 37 Jahre Elektromusik-Evolution später geben sich Kulla und Lasterfahrer abgeklärter: »I don't really wanna get caught up in a car accident right now«.

Thomas Hübener: Was das Duo dann aber doch von »linksradikalem Klugscheißer-Pop« unterscheidet, ist der Umstand, dass sie etwas haben, was in politisch radikal-dogmatischen Kreisen jedweder Couleur eher selten anzutreffen ist: Humor. Und der ist hier überbordend, sockenschussig und so gaga, wie es nur geht. Zum Beispiel bei den schönen freien Doors-Adaptionen »Leite meine Feier« und »Prisch tursch« (auf die andere Seite), Letzteres eine herrliche Mischung aus Metalbrettgitarren und klapprig-hektischem Do-it-yourself-Jungle. Und auch bei einer vordergründig diskursigen Übung in linksintellektueller Jargon-Onanie und vulgärmarxistischer Warenanalyse wie »Identität« fragt sich doch sehr – oder fragt es sich vor lauter Ironiesignalen eigentlich ja kaum noch –, ob wir es hier nicht nur einfach mit der Parodie eines bestimmten Sprachspiels zu tun haben.

Max Dax: Ein Textbeispiel: »Nichts ist mit sich selbst identisch / Auch ich nicht / Nichts ist mit sich selbst identisch / Nur das Nichts / Du versuchst eins zu werden / Das versuchst du, weil du es nun mal nicht bist / You are not the man you used to be / Und das ist gut so, du hörst nicht auf dich zu verändern weil du erwachsen bist / Du bist aufgewachsen und fertig / Identität hält dich nur davon ab Dinge zu tun / Und was mach ich denn nun? / Wer bin ich bloß? / Auf jeden Fall bin ich nicht mein Weblog und womit ich sonst so verwechselt werde«. Und so weiter und so fort. In atemberaubenden Tempo rappen Kulla und Lasterfahrer über schnellste Breakbeats, bis uns der Kopf brummt.

Piegsa: Um den beiden mit den Mitteln ihrer eigenen lyrischen Strategie zu begegnen: Im Kontext eines so dekonstruktivis-

PLATTE DER AUSGABE

»Trinken Singen Schießen« von Mutter

(Die Eigene Gesellschaft)

06.08.10

Ralf Krämer: Wie gut sind Mutter eigentlich wirklich? Gemessen an der Diskrepanz zwischen ihrem Ruhm und den niemals klingelnden Kassen scheint ihr Erfolg grenzenlos. Dass es sie immer noch gibt, liegt vermutlich an ihrer sprichwörtlichen Wahlberliner Zähigkeit – ein Charakterzug, den sich die Musiker aus den Achtzigern bewahrt haben. Das erste neue Stück heißt »Loch« und vertont einen Text von Dieter Roth – es prallt uns mit einer Gitarrenwand dergestalt entgegen, dass uns nur zu konstatieren bleibt: Wir hatten dieses Jahr quer durch die Generationen neue Musik von Tocotronic, Hans Unstern oder Japanische Kampfhörspiele – sie alle trumpften als Protagonisten einer neuen Dringlichkeit mit einer Relevanz auf, als deren Ahne, Pate und Mutter niemand anderes als die Band Mutter steht. Subkutan immer vorhanden, brechen Mutter einmal mehr aus ihrem eigenen Schatten und legen etwas vor, das nichts weniger ist als die erste essenzielle deutschsprachige Platte des neuen Jahrzehnts.

Max Dax: Vergleichbar ist sie nur mit den wichtigsten Platten, mit »Heile, heile Boches« von Kolossale Jugend, »Reformhölle« von Cpt. Kirk & oder »L'état et moi« von Blumfeld. In deren Schlagschatten veröffentlichten Mutter Anfang der Neunziger den Song »Israel« auf der heute vergriffenen LP »Komm«. Von Sänger Max Müller stammten die Zeilen: »Wir sind verpflichtet für die Schuld zu sühnen / Ich opfere mich für alle / Was in meinem Namen geschah / Vergib mir, vergib mir, vergib mir / Denn ich begreife nichts von dem / Israel«. Den schmerzhaft existenzialistisch-selbstentblößenden Text hatten Mutter einst mit dickflüssigem Doom-Metal gekontert, der die ganze Angelegenheit äußerst schwer verdaulich, aber auch tiefengeil talwärts fahrend gestaltete. Zwei Jahrzehnte später: Der Albumtitel »Trinken Singen Schießen« bezieht sich auf ein barbarisches Massaker im Rahmen eines Schlossfestes Margit von Batthyánys, einer Thyssen-Tochter. Es wurde gegen Kriegsende, kurz vor dem Einmarsch der Roten Armee in der Nacht vom 24. auf den 25. März 1945 im burgenländischen Rechnitz begangen; mehr als 180 Juden und Zwangsarbeiter wurden an diesem Abend von den betrunkenen Teilnehmern des Gelages als ›Partygag‹ erschossen.

Krämer: Allein: Der Sound der Band ist auf bizarr-widersinnige Weise anhänglich geworden. Die verzerrten, harten Gitarren und Max Müllers schneidender Gesang gehen auf in überraschend eingängigen Harmoniewechseln von hypnotischer Sogkraft. Hier geht es nicht darum, auf die fortgeschrittenen Tage einen weiteren Anlauf zu unternehmen, endlich oder noch einmal das Eigene mit den Erwartungen des Allgemeinen in Einklang zu bringen. Hier ergänzen sich die melodieselige relative Zugänglichkeit ihres bis dato erfolgreichsten Albums »Hauptsache Musik« (auch schon wieder eine Generation her) mit dem Klartext von »Komm«. Wo einst harte Musik mit harten Themen oder eben das geschmeidigere Wort mit der geschmeidigeren Musik einherging, kommt nun zusammen, was zusammen gehört. Es gibt keine Auflösung im dialektischen Einerseits/Andererseits komfortabler Kategorisierungen, die Themen sind nicht wohlgefällig sortiert. Mutter packen einen nicht, wie man so sagt, als ob es kein Morgen gäbe, sondern weil das Gestern wie das Heute und das Morgen zugleich ist. Der Druck, der von dieser Platte ausgeht, ist das Ergebnis miteinander reagierender essenzieller Elemente, in dem sich Sing-along-Tauglichkeit und brachiale Überwältigung bis hin zur vorübergehenden Überforderung nicht ausschließen, sondern einander bedingen.

Hendrik Otremba: Die verbliebenen beiden Gründungsmitglieder Max Müller und Schlagzeuger Florian Koerner von Gustorf sowie Keyboarder Tom Scheutzlich haben sich um den schwer rückkoppelnden Gitarristen HF Coltello und den treibenden Bassisten Michael Fröhlich erweitert. »Trinken Singen Schießen« legt Zeugnis davon ab, dass die neue Formation für eine neue Dynamik steht, die erstmals die legendäre Live-Brachialität der Band ohne Abstriche in einer Studioaufnahme zu konservieren imstande ist.

Dax: Während Margit von Batthyány sich nach der erfolgreichen Flucht (und der erfolgreichen Abwendung aller gegen sie angestrengten Anklagen) schließlich in Lugano im Refugium der Thyssens niederließ und erfolgreich Rennpferde zu züchten begann, singt in dem Song »Mach doch einfach« die neunjährige Tochter Florian Koerner von Gustorfs den ihr diktierten Satz: »Willst du, dass aus dir die Wahrheit spricht?« Das ist Doppelbödigkeit in ihrer reinsten Form. Kein Kind kann solche Gedanken formulieren. Doppelbödigkeit im Gegensatz zu Zynismus.

Hübener: Keine Ironie findet sich hier, kein Augenzwinkern, keine Anführungszeichen, keine nervig ausgestellten Sprachspielhintersinnigkeiten, keine von der eigenen Bescheidwisserei vollgesogene Postmoderne. Stattdessen: komplette Selbstentblößung auf einer Suche nach unbedingter Wahrheit, das Paradoxon eines nicht pathetischen Pathos, der Gesang eines Einzelnen, Suchenden, der es vermag – auch durch eine Stimme, die ganz nah am Mikro ist –, einen Raum der Intimität zu schaffen, ohne doch mit Subjektivität auf die Nerven zu gehen. Was für ein Album!

tischen Albums klingt die implizierte Kausalität von machistischem Verhalten und dem Vorhandensein von Schwanz fast essenzialistisch. Kann man den Kapitalismus nicht einfach totquatschen?

Krämer: Im Herbst des Jahres 2010 gilt: Wer, wenn nicht diese beiden?

BATHS

»Cerulean«

(Anticon / Indigo)
02.08.10

Lukas Dubro: Alles fing an, als der Musik-Blogger Carles im Juli 2009 auf seiner Internetseite HipsterRunoff.com nach einem geeigneten Überbegriff für den Sound von Bands wie Toro y Moi, Washed Out, Memory Cassette und Neon Indian suchte. Wie könnte man diese Musik nennen, die nach der typischen keyboardlastigen Hintergrundmusik von B-Filmen aus den späten Achtzigern klang? Chillhouse, Shitwave oder No-fi? Carles entschied sich für Chillwave. Ein neues Musikgenre war geboren, das innerhalb eines Jahres zu einer regelrechten Bewegung anwuchs, da sich immer mehr Musiker mit dem Etikett identifizierten. Dass diese Szene nicht an einem bestimmten Ort der USA entstanden und gewachsen ist, sondern sich durch das Internet verknüpfte und zusammenfand, gehört zu den faszinierenden Aspekten von Chillwave – gerade im Rückblick und im Vergleich zu Bewegungen wie Punk oder Techno. An Ost- und Westküste lebend, trafen sich die Künstler der ersten Stunde im Netz und verbreiteten über Blogs ihre Musik. Will Wiesenfeld, besser bekannt unter dem Namen Baths, veröffentlichte vor kurzem mit »Cerulean« ein großartig verträumtes und zugleich knackiges Chillwave-Album.

Oskar Piegsa: Doch markiert Baths mit »Cerulean« so etwas wie einen Endpunkt: Er verwendet zwar den Klang künstlicher Brandung und flächige Synthies wie Toro y Moi, Neon Indian oder der in diesem Zusammenhang zu empfehlende 8Bit-Kitsch-Produzent Kumon Plaza. Drunter und drüber aber rumpeln und scheppern diverse unorthodoxe Beats, schräg arrangierte Samples und ein in seiner Verschrobenheit fast an CocoRosie erinnernder Falsettgesang (»Lovely Bloodflow«).

Dubro: Wiesenfeld, 21 Jahre alt und aus Los Angeles, fährt die schwadigen Reverb-Effekte und Filter ein Stück herunter, wodurch seine Stimme und seine Eighties-Synthies vergleichsweise greifbarer und deutlicher im Raum stehen. Zudem liegt sein Fokus auf den Beats, die etwas verstotterter, aber mindestens genauso tight daherkommen, wie bei seinem selbsterklärten Vorbild, dem Chillwave-Popper Chaz Bundick, besser bekannt unter dem Namen Toro y Moi.

Piegsa: Wer hier in verwaschenen Bildern von unberührten Stränden zu träumen beginnt, den schrecken auch schlimme Steinküsten nicht vor dem Kopfsprung in die Fluten. »Cerulean« ist Chillwave für Verwegene.

JENS FRIEBE

»Abändern«

(ZickZack / Indigo)
08.10.10

CHRISTIANE RÖSINGER

»Songs of L. and Hate«

(Staatsakt / Rough Trade)
22.10.10

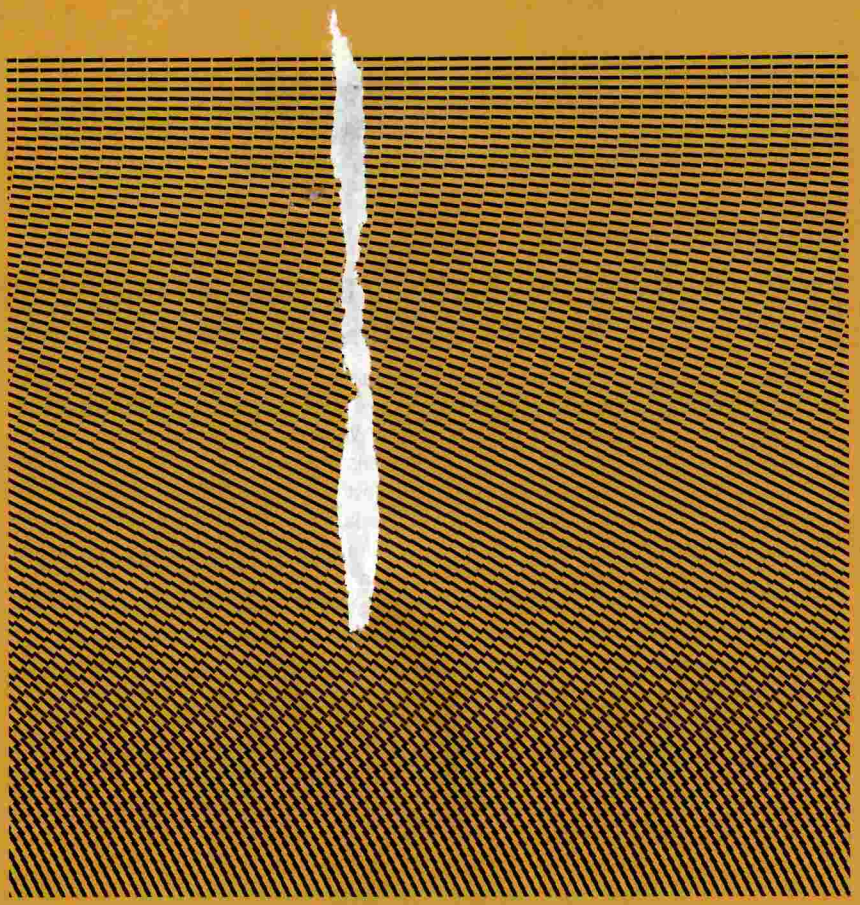
Ralf Krämer: Little Richard, The Velvet Underground, Scott Walker und Ronald M. Schernikau führt Jens Friebe unter vielen anderen als Ahnen seines vierten Albums ins Feld. Die implizierte Sehnsucht nach Größe ist durchaus nachvollziehbar. Wer aus Lüdenscheid, der sauerländischen Kreisstadt ohne Eigenschaften stammt und demzufolge, so Friebe einst in einem Interview, zur lebenslangen Heimatlosigkeit verdammt sei, sucht zwangsläufig Zuflucht bei Wahlverwandten oder im Berufsbild ›Popstar‹. Dass er von dieser Suche hin und wieder wortgewandt Zeugnis ablegte, machte ihn zum Träger einer vagen Hoffnung – aber auf was eigentlich? »Abändern« steckt in jenem Bereich irgendwie emotionaler Richtungslosigkeit fest, der Friebe mit seinem Weggang aus seiner Geburtsstadt zu entkommen glaubte.

Max Dax: Man bekommt angesichts der Hilflosigkeit, die diese Platte abstrahlt, den Eindruck, dass Jens Friebe einer Zwischengeneration angehört: Für einen ›Liedermacher‹, der er per definitionem eigentlich ist, ist sein Spektrum der eins zu eins übernommenen Einflüsse zu breitgefächert – es reicht als Aneignung von Huah! bis zu den Venga Boys. Und verglichen mit den Avantgardisten – Hans Unstern, Kristof Schreuf, Pascal Fuhlbrügge, Elena Louisa Lange – wirkt sein neuer Versuch, im Indie-Disco-Universum aufzugehen, sehr Nineties.

Thomas Hübener: Die Enttäuschung hat natürlich auch mit der Erwartungshaltung zu tun, die sich nach den drei famosen Vorgängeralben des androgynen Liedermacherpopstars in Damoklesschwerthöhen schraubte. Friebes Alleinstellungsmerkmale – die Wiederverzauberung von Alltäglichkeit, der immer auch melancholische Blick für die Poesie des Konkreten, die aus Mikrobeobachtungen des urbanen Lebens gewonnene plötzliche Raumöffnung für die ganz großen Lebensthemen – werden hier eigentlich nur im wunderbaren Stück »Vögel« ausgespielt (siehe Spex-CD). Das hemdsärmelige, gemütlich-verpennte Rumpeln der Musik zwischen Jugendzentrum-Rock'n'Roll und College-Ball macht das sonstige Zu-Tode-Reiten von Pointen und das Alles-aber-auch-nichts-bedeuten-Können nicht besser. Für Nachrufe ist es gleichwohl zu früh. Denn Friebe ist – wie man im Fußball sagen würde – ein Wiederkommer. Der greift noch mal an. Und schnappt sich die Kapitänsbinde zurück. Und klebt dann Pailletten drauf. Ganz sicher.

Dax: Natürlich war und ist Friebe kein ›Popstar‹. Leider, muss man vermutlich sagen, denn die Zwischengeneration zeichnet sich ja vor allem durch ihr Negativ-Nein aus, durch die Verneinung von allem – die Verneinung von Ehrgeiz, die Verneinung großer Gesten, die Verneinung von so einfachen Dingen, wie mit der Stimme einen Ton treffen zu wollen. Das geht so lange gut, wie die Verneinung nicht durch gelegentliche Bejahung in ein kritisches Ungleichgewicht gebracht wird, z.B. durch den Wunsch, doch Erfolg haben zu wollen, und sei es, weil man zwischenzeitlich Geschmack am Schulterklopfen gefunden hat. Christiane Rösinger war immerhin mit den Lassie Singers einmal kurz davor, Popstar zu sein. Ende der Neunziger warteten wir auf ein Soloalbum von ihr, zuletzt nicht mehr.

Krämer: Dass Jens Friebe und auch Andreas Spechtl von Ja, Panik als Live-Musiker Christiane Rösingers Band Britta verbunden sind, setzt direkte Links zu »Songs of L. and Hate«, ihrem nun endlich realisierten Soloalbum. Erstaunlich, wie dessen zehn Lieder mit Friebes neuem Album so viel, und mit Ja, Panik, also der Gegenwart, überhaupt nichts zu tun zu haben scheinen. Britta, wir haben ein Problem. Friebe teilt es. Textbei-

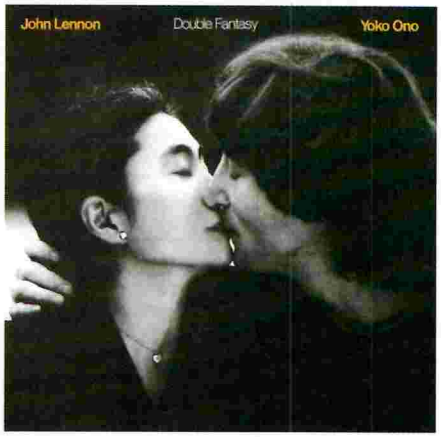


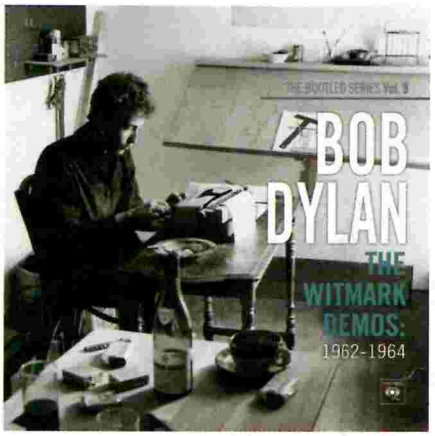
CD #93

I Edwyn Collins »Losing Sleep« *(Heavenly / Coop / Universal)* II The Hundred In The Hands »Last City« *(Warp / RTD)* III Turzi feat. Bobby Gillespie »Baltimore« *(Record Makers / Al!ve)* IV Mutter »Loch« *(Die Eigene Gesellschaft)* V Anika »Masters of War« *(Invada / Cargo)* VI Bill Wells & Stefan Schneider »PNTPS 112« *(Karaoke Kalk / Indigo / Morr Music Distribution)* VII Tokimonsta feat. Shuanise »Solitary Joy« *(Listen Up / Art Union / Rush Hour)* VIII Shed »44A (Hard Wax Forever!)« *(Ostgut Ton / Kompakt)* IX Harmonious Thelonious »Angewandte Muziek« *(Italic / Kompakt / RTD)* X Hauschka »Kouseiji« *(Fatcat / RTD)* XI Paul Smith »Alone, I Would've Dropped« *(Billingham / Coop / Universal)* XII Christiane Rösinger »Ich muss immer an dich denken« *(Staatsakt / RTD)* XIII The Ghost Of A Saber Tooth Tiger »Schroedinger's Cat« *(Chimera Music / Indigo)* XIV Jens Friebe »Vögel« *(ZickZack / Indigo)* XV Classless Kulla & Istari Lasterfahrer »Was Vor (Jazz Mix)« *(Sozialistischer Plattenbau / Flight13)*

Zusammenstellung: Martin Hossbach

spex





BESSERE ZEITEN KLINGT GUT

Re-Issues und Compilations mit Max Dax

Aber am liebsten höre ich den beiden alten Männern zu und wie sie die Welt veränderten. Dass die EMI just in demselben Monat acht Soloalben John Lennons wiederveröffentlicht, in welchem Columbia Bob Dylans erste acht Alben in ihren Monoversionen auf den Markt wirft und außerdem die neunte Folge der »Bootleg Series« mit dem Titel »The Witmark Demos«, ist schon eine besondere Konstellation. Während in den letzten Jahren kaum eine Woche verging, in welcher nicht ein neues Dylan-Produkt die Runde machte, hätte John Lennon vermutlich weiterhin in Frieden geruht – wäre da nicht Yoko Ono, die pünktlich zum 70. Geburtstag ihres am 8. Dezember 1980 erschossenen Gatten auf anständigen Remasterings und resoluter Grabpflege bestanden hätte.

So bekommen wir die Gelegenheit, zwei archetypische künstlerische Karriere-/Lebensentwürfe miteinander in Bezug zu setzen. Während John Lennon mit dem Ende der Beatles sein Leben zur Kunst erklärte und gemeinsam mit Yoko Ono in einer an Fluxus erinnernden Art das Private zum Politischen wendete, sah sich Bob Dylan von Anfang an als Traditionalist, der die alten Geschichten, um sie zu retten, in neue Gewänder kleiden musste. Während John Lennon dem Studiowahnsinn der späten Beatles reduzierte Balladen entgegensetzte, sang und schrieb Bob Dylan in den ersten Tagen seiner Karriere etliche sogenannte ›Topical Songs‹ – Klage- oder ›Protest‹-Lieder, in denen soziale Missstände angeprangert oder tragische Lebensgeschichten gleichnishaft erzählt wurden. Und selbst, als er diese limitierte Erzählform überwand, trat er als Sänger hinter den ewigen Geschichten zurück, die er schrieb. Als spräche aus seinem Mund nicht er selbst, sondern das Echo der vergangenen Zeit, fand Dylan Worte für das Allgemeine, das Verbindende, das In-der-Luft-Liegende.

Das beweisen nicht zuletzt die 47 Songs, die Bob Dylan zwischen 1962 und 1964 für seinen Musikverlag Witmark & Sons aufgenommen hat. Indem er beispielsweise für seinen frühen Song »Blowin' in the Wind« Odettas Melodie des alten schwarzen Bürgerrechtsliedes »No More Auction Block« (vgl. Greil Marcus in Spex #320) übernahm und eigene, kinderbibelhafte (sprich: JEDER versteht es, überall) Zeilen darübertextete und -sang, überschrieb er ein Werk, das fest im kollektiven Unterbewusstsein des schwarzen Amerika verankert war. Er enteignete sich gewissermaßen im Akt der Aneignung, er stellte sich und seine Stimme in den Dienst einer mündlichen Überlieferung. Dass diese Bereitschaft, die Fackel des Zorns von Woody Guthrie zu übernehmen und die Folkmusik von Grund auf zu erneuern, nicht im Widerstand zu seinem unzähmbaren Ehrgeiz stand – davon kündet der Ruhm, den Dylan in der Folge für sich verbuchen konnte. Nicht zuletzt steht der Name Dylan, und daran erinnert der Musikwissenschaftler Colin Escott in den ausführlichen Liner Notes zu den »Witmark Demos«, für das Ende der Tin Pan Alley – also der vermeintlich in Stein gemeißelten Gewissheit, wonach Sänger Songs zu singen hatten, welche von Dritten für sie geschrieben wurden. Dylan war der erste Sänger, der 1962 auf Albumlänge seine eigenen Lieder sang.

Die parallele Veröffentlichung der CD-Box mit den Monoabmischungen von Dylans in den Sechzigern aufgenommenen Alben wie auch die Doppel-CD mit den »Witmark Demos« (beide Columbia / Legacy / SonyMusic) unterstreicht zweierlei: Erstens hören wir die Musik in dem Sound, in welchem sie vom Künstler einst intendiert war (Mono, das war, wie Greil Marcus in den Liner Notes schreibt, »die Art, wie man damals Musik hörte«), bzw. wie die Musik quasi als Skizze aufgenommen wurde, um dann irgendwann produziert zu werden – beide stehen für ein Hörerlebnis in Sachen Reduktion und Purismus. Zweitens zwingt uns diese Werkschau, unseren Zeitbegriff zu überdenken. Wenn all das, was wir hier hören, in nur drei bzw. nur acht Jahren entstanden ist – was sagt uns das über unsere heutige sogenannte schnelllebige Zeit?

Oder über die Jahre 1969 bis 1980, in denen John Lennon sein gesamtes Solowerk aufnahm? »I don't believe in Hitler / I don't believe in Jesus / […] / I don't believe in Elvis / I don't believe in Zimmermann / I don't believe in Beatles / I just believe in me / Yoko Ono and me / That's reality« (aus: »God«). John Lennons Soloalben heute wiederzuhören, bedeutet vor allem, daran erinnert zu werden, wie sehr wir ihn zuletzt vergessen hatten. Lennon ist der Gegenpol zu Dylan, er ist der öffentliche Mann. So öffentlich, dass die Welt in den siebziger Jahren offenbar noch nicht bereit war, diese Selbstentblößung zur Gänze zu akzeptieren und zu umarmen. Die ›vernichtende‹ Diagnose lautete stets: Wäre er doch bloß nicht Yoko Ono begegnet! Wie selbstgerecht solcherlei Vorwürfe damals waren, das hören wir heute mit bloßem Ohr, gewissermaßen ›auf Anhieb‹. Ob die eingangs zitierte Ballade »God« mit ihrer desillusionierten Aufzählung enttäuschter Heilsversprechen oder bekenntnishafte Songs wie »Hold On«, »Oh My Love« oder das Schlaflied für den gemeinsamen Sohn Sean, »Beautiful Boy« – immer spricht John Lennon aus einer Ist-der-Ruf-erst-ruiniert-Position heraus direkt, man könnte auch sagen: intim zum Zuhörer. Da floss viel Heroin durch die Venen des Sängers, und nicht selten kippt die direkte Ansprache Lennons in Zynismus, etwa in dem heute noch markerschütternden »Working Class Hero« (mit der legendären Zeile: »But you're still fucking peasants as far as I can see«). Mindestens ebenso beeindruckend ist die unvermittelte Wiederbegegnung mit den Welthits, die John Lennon in unregelmäßigen Abständen eben auch aus dem Ärmel geschüttelt hat: »Imagine«, der viel belächelte und doch so grandiose Utopiesong des Sängers von 1971, oder neun Jahre später »Woman« (aus dem gemeinsam mit Yoko Ono aufgenommenen Album »Double Fantasy«). EMI veröffentlicht das Lennon-Œuvre in verschiedenen Formaten. Es gibt den 4-CD-Best-of-Sampler »Gimme Some Truth«, die 13-CD-»John Lennon Signature«-Box sowie die acht Alben als remasterte Einzelstücke. »Double Fantasy« wurde unter Beobachtung Yoko Onos nicht nur remastert, sondern zudem entschlackt – verschwunden sind Bombast und Überproduktion, zum Vorschein kommt das einfache Skelett der Songs. Der Gewinn ist enorm.

spiel: »Wenn die Sonne fehlt, wenn der Regen läuft, wenn die Unterschicht das Kindergeld versäuft / Ja, dann sind wir wieder in Berlin«. Zum Songtext erhoben, werfen solche alltäglichen Momentaufnahmen als empörte Tunnelblick-Diagnosen dunkle Schatten auf die Ausrufenden. Diesseits des Tunnels erklärt Rösinger übrigens ihren Albumtitel wie folgt: »L. statt love?« »Ja, weil die Liebe so ein abscheuliches Wort ist für eine so verachtungswürdige Sache, dass man es lieber gar nicht erst aussprechen sollte.« Mit solch bedauernswertem Kopfgift im Gepäck kann man möglicherweise nur noch Sackgassenmusik produzieren. Dagegen wirkt auf dem neuen Mutter-Album der Song »Geschrei nach Liebe« als Serum und Ausweg.

Hübener: Man darf sich sicher sein, dass dieser bittere Satz über die Liebe nicht als in Stein gemeißelte Aussage für die Ewigkeit gemeint war – nicht nur, weil es sich ja auch um eine Verbeugung vor Leonard Cohens ultradüsterem Album »Songs of Love and Hate« (1971) handelt. Denn Christiane Rösinger schreibt seit Jahren immer wieder Liebeslieder – und zwar auf hohem Niveau. Dass es oft Lieder über das Unglück in der Liebe sind, lässt sich schon deshalb nicht zum Vorwurf machen, weil das Leiden – so es kein unerträgliches ist – einfach der bessere Textproduzent ist. Der Defätismus, der hier so kritisiert wird, ist zudem nie ein wirklich nihilistisch-negativistischer. Selbst das inkriminierte Stück »Berlin« ist in all seinem chargierenden Überdruss doch vor allem eines: eine verkappte Liebeserklärung an die Stadt. Und: Ist es wirklich ein Kriterium für musikalische Qualität, ob der Musiker Schwarzseher oder Fortschrittsoptimist ist?

Krämer: Nein, ist es nicht. Aber es bedarf etwas, das hinausgeht über zurechtgereimte Bekenntnisse am Kneipentresen (der Bühne der Pessimisten). Rösinger passiert das leider nur ein einziges Mal, dafür aber umso überzeugender, wenn sie fast drei Minuten lang diminuierende Attribute eines ungenannten Subjekts zu einer Wortkette in Moll reiht, sie gleichzeitig zu einer triumphalen Oszillation zwischen Gaga und Selbstbehauptung treibt. »So verdrückt und verrückt, so verwehrt und verworren, so verjährt und vergährt und verarmt [...]« Hier tritt an die Stelle der Selbstironie, der man bei Rösinger nie so recht über den Weg trauen mag, ganz große Trotz-Kunst.

Hübener: Man kann auf diesem Album, das gerade auch textlich um vieles zwingender ist als die Friebe-Platte, eine gewisse Behäbigkeit monieren, ein Sich-eingerichtet-Haben in der eigenen Künstlermalaise zwischen Bohème und popkulturellem Prekariat, aber das sind Petitessen, für die man nicht gleich die Guillotine hervorholen muss.

Dax: Interessanterweise fährt die verlorenste, irrlichterndste deutschsprachige Musik unserer Tage mit den fettesten Plattencovern auf, die man sich vorstellen kann. Friebes »Abändern« protzt mit dem sauber fotografierten Überwältigungsbild eines Stausees, der ein Tal verschlungen hat – und Christiane Rösinger baut auf popkulturellen Konsens, wenn sie Bob Dylans »Bringing It All Back Home« mit sich selbst, Andreas Spechtl und einer schwarzen Miezekatze als Statisten nachstellt. Um mit einem Satz von Mutters neuem Album »Trinken Singen Schießen« zu fragen: »Ist es das, was wir für Freiheit halten?«

PATRICE

»One«

(Because Music / Universal)
13.09.10

Ralf Krämer: Patrice? Ist das nicht der Kölsche Jung, dessen Viva-kompatibler Reggae sowohl bei Lauryn Hill als auch bei Barack Obama dermaßen ankam, dass er beiden als Anheizer dienen durfte, während seine Zugehörigkeit zur Anti-Rassismus-Posse Brothers Keeper ihn eines gut gemeinten, wenn auch geschmacksunsicheren Pathos verdächtig machte? Auch. Aber sein neues Album beginnt mit einer Performance, die aufhorchen lässt. »Only what make' me can break me[...] / And you're not my maker« – eine Selbstbehauptung nach der Schlacht, glaubwürdig in der Performance, konsequent in der Musik. Kurz: Was ihr über mich gedacht habt, war vor dem Krieg. »Ain't got no (I got life)« legt nach, eine Coverversion als Hommage an das Musical »Hair«, jedenfalls so lange, bis einem einfällt, dass auch Nina Simone mit diesem Titel zur großen Form auflief und sich dabei ganz als überzeugtes Kind ihrer Zeit präsentierte. Patrice erinnert uns zur Not daran: mit einem Simone-Sample am Ende des Songs. Im weiteren Verlauf dieses so offensichtlich oldschool als Album angelegten Werks stellt sich allerdings die Frage: Wie kann eine Platte, die so bestimmt beginnt, im späteren Einerlei so sträflich verplätschern?

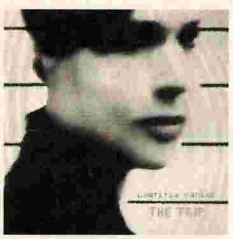
Hendrik Otremba: Man spürt auf »One« deutlich den Versuch, sich aus seichten Gefilden ins tiefe Wasser zu retten, um ein wenig schwimmen zu lernen, statt im Liegen zu ertrinken. Für den bereits erwähnten »The Maker« gibt es das Seepferdchen. Er würde auch als Titelsong für den nächsten »James Bond« funktionieren, nicht von ungefähr ertönt in ihm ein pointiert eingesetzter Pistolenschuss. Doch nach diesem kurzen Abenteuer in der Tiefsee zieht es Patrice zurück ins seichte Wasser.

Oskar Piegsa: Moment, seichtes Wasser? Nur, wenn man sich von der zugegebenermaßen wenig fordernden Musik einlullen lässt und nicht mehr genau hinhört. »What about the killing fields [...] / What about the rain forest [...] / What am I gonna do?«, fragt Patrice etwa in »Situation«. Die politischen Texte von Mutter sind klüger, die von Classless Kulla und Istari Lasterfahrer sind dekonstruierter, und für den Sound gilt jeweils dasselbe – doch dass Patrice die Bondmäßige Lässigkeit bei Fragen der Weltmenschheit abgeht, kann man ihm schwer zum Vorwurf machen.

Krämer: Botschaft essen Seele auf. Einmal mehr. Seit zehn Jahren macht Patrice erfolgreich Platten. Vielleicht hat ihn das weich gemacht und schließlich gestört. »One« klingt nun, als habe er sich bewusst zum Scheideweg begeben.

Otremba: Leider ging ihm da die Puste aus.

Krämer: Erst sein nächstes Album wird erweisen, wohin Patrices Reise geht, ob es sich lohnen wird, ihn im Auge zu behalten – oder ob er die schwer erarbeitete Achtung zugunsten eines Rückschritts in Richtung Restauration wieder verspielt.



LAETITIA SADIER

»The Trip«

(Drag City / Rough Trade)
13.09.10

Hendrik Otremba: Bevor sie sich offiziell auf Eis gelegt hatten, waren Stereolab für ihre Experimentierfreude und einen recht häufig spürbaren Shoegaze-Einschlag bekannt. Auf ihrem Erstling im Alleingang hat Sängerin Laetitia Sadier dieses Gewand nicht abgelegt. Die Experimentierfreude ist

MUSIK ZUR ZEIT

Wibke Wetzker

hat, abgesehen davon, dass sie ab der nächsten Ausgabe stellvertretende Chefredakteurin der Spex sein wird, keine schlechten Eigenschaften oder dunklen Abgründe. Zum Krafttanken kurte sie zuletzt in Bad Reichenhall.

Oneohtrix Point Never:
»Returnal (Antony Version)«
von der 7-Inch »Returnal« (Editions Mego)
Die Übersetzung ist ein Balanceakt zwischen Wissen und Wollen. Diese Pianoversion von »Returnal« verdichtet die halligen Synthesizerflächen des Originals zu einer Melodie, aus einem Echo wird eine Stimme. Antony Hegartys Interpretation ist konkret, intim und doch uneigennützig.

Twin Shadow: »Shooting Holes at the Moon«
aus dem Album »Forget« (Terrible Records)
Als eine sehr gute Freundin mir das Album von Twin Shadow zusteckte, legte ich es erst mal beiseite – bis ich feststellte, dass hinter dem Projekt von George Lewis Jr. als Produzent Chris Taylor von Grizzly Bear steckt. Grizzly Bear bewegen sich seit Jahren auf der Grenzlinie, die den Sicherheitsabstand zwischen meinem Beruf und meinem Privatleben markiert. Dort hinterlassen sie Spuren, die sich immer wieder zu Kreisen schließen.

Nick Cave & Warren Ellis: »The Journey«
vom O.S.T. »The Road« (EMI)
Ich habe in den letzten Wochen nicht viel Musik gehört, aber jede Menge Filme gesehen. Dieser Auszug aus dem minimalistisch und atmosphärisch effektiv in Szene gesetzten Score zu »The Road« ist hängengeblieben. Cave und Ellis fangen die Angst vorm Tod genauso ein wie die Angst vorm Leben, und die Hoffnung natürlich auch.

ungebrochen, den Songs haftet ein leicht eskapistischer Hauch an.

Max Dax: Wie schon bei Stereolab singt Laetitia Sadier mit ihrer festen, bestimmten Stimme, der gleichwohl etwas ›Engelhaftes‹ anhaftet, über sich stets kaum verändernde, repetitive Musik. Die Arrangements weisen in den Details einen Reichtum auf, der einem die Tränen in die Augen treibt. Hier ein Frauenchor/Sirenengesang, der aus dem Nichts auftaucht und wieder verhallt, dort ein überraschender Akkordwechsel inmitten eines nur vermeintlich ›gelernten‹ Songaufbaus. Sadiers Größe besteht darin, dass sie vor der eigenen Virtuosität in Auftritt, Ökonomie der Sprache und Gesang keine Angst hat, nein, sie spielt all dies mit der Entspanntheit einer im Geist Unabhängigen aus.

Otremba: Mehrere Songs auf »The Trip« passieren Frankreich. Sei es, dass sie nicht nur in dem Song »Fluid Sand« konkret in den innovativen Entwürfen Serge Gainsbourgs wildert, sei es, dass sie mit dem soft-erotisch anmutenden »Un soir un chien« eine Band covert, die Stereolab gar nicht so unähnlich war: Les Rita Mitsouko. Deren Originalversion wiederum prägte maßgeblich den Soundtrack von Godards nahezu unbekanntem Film »Soigne ta droite« von 1987, in welchem Gainsbourgs langjährige Lebensgefährtin Jane Birkin eine gewisse Mademoiselle Birkin spielte. Der Kreis schließt sich und wird zur Arena im Referenzzirkus.

Thomas Hübener: Daneben kommt mit »Summertime« aus der Gershwin-Oper »Porgy and Bess« (1935) noch eine weitere, allerdings wunderbare Interpretation zu den über 20.000 Versionen eines der meistgecoverten Stücke aller Zeiten hinzu – angenehm unüberproduziert, so wie dieses ganze Album. Es ist vom bekannten, warmen und stets leicht rammdösig-hospitalistischen Tranquilizer-Singsang Sadiers geprägt – und zwar völlig unabhängig vom jeweiligen Thema des Songs.

> *»Wie ein – nicht von Emily Brontë verfasster – englischer Frauenroman des 19. Jahrhunderts.«*
>
> **Thomas Hübener**
> *über Laetitia Sadier*

Otremba: Das irritiert in »Statues Can Bend«, dem Song, in welchem Sadier den Freitod ihrer Schwester thematisiert. Das Gefühlschaos, in das einen solch ein Verlust zu werfen vermag, scheint sie im Spannungsbogen des Stückes zu reinszenieren. Trotzdem ist »The Trip« kein Bollwerk der Dunkelheit, vermag sie mit einem dritten Coverstück, »By the Sea« von Wendy & Bonnie, aus einer traurigen Ballade gar einen tanzbaren Popsong zu interpretieren.

Hübener: Ungeachtet des tragischen biografischen Hintergunds: Das Ganze ist somnambul und sehr schön, aber mit seinen Vibraphon-Sounds und Bah-bah-bah-Bacharach-Backing-Vocals auch so unaufgeregt harmonistisch und spannungsarm wie ein High-Llamas-Album oder ein – nicht von Emily Brontë verfasster – englischer Frauenroman des 19. Jahrhunderts.

TURZI

»B«

(Record Makers / Alive)
01.10.10

Thomas Hübener: Ein frecher Franzose denkt als Bandleader den Willen zur Experimentierfreude mit dem Auf-die-douze-Faktor zusammen, dem abgehenden Dancefloor-Brett. Dabei liegt sein historischer Interessenschwerpunkt in den siebziger Jahren, als Heavy Metal noch Hardrock hieß und langhaarige Typen wie der (einzige legitime unter den vielen folgenden) Black-Sabbath-Chef Ozzy Osbourne den Bürgern Angst vor der Verschleppung ihrer geschlechtsreifen Töchter einjagten. Die sägenden Gitarren und das unheilschwangere Doom-Moment haben es Romain Turzi hörbar angetan. Dazu passt, dass seine musikalischen Mitstreiter auf so lustige Namen wie Hard Rock Gunter oder Arthur Rambo hören. Das wäre noch nicht aufregend, wenn er nicht gleichzeitig eine ungeheure Liebe für elektronisch generierten hypnotischen Trance empfinden würde, wie er in denselben Siebzigern von Krautrockpionieren wie Klaus Schulze oder Ash Ra Tempels Manuel Göttsching gespielt wurde. Das plockert herrlich psychedelisch und verkifft zugleich, während die unvermeidlichen Bongos zu wunderbar synthetisch erzeugten Chören à la Goblin und John Carpenter als zusätzliche Ekstaseanheizer fungieren. Auf »B«, dem Nachfolger von »A« (2007), gesellen sich zu all diesem Cosmic-Prog-Metal-Acid-House noch orientalisierende Klangfarben, die von obskuren Lauteninstrumenten wie Cimbalom und Bouzouki beigesteuert werden.

Christoph Braun: Und die den Eindruck noch verstärken, es bei Turzi mit einem nos-

talgischen Unterfangen zu tun zu haben. Hier ist wirklich die Zeit stehen geblieben, und zwar gleich in zweierlei Hinsicht. Psychoaktive Substanzen erzeugen schließlich ihre ganz eigenen Zeitlogiken, da geht das, da ist so etwas normal. Als hätten diese Musiker es sich selbst zur Aufgabe gemacht, das Bild einer Kommune zu zeichnen, die sich in den Siebzigern irgendwo im Nirgendwo ganz dem Verzehren von Haschisch widmete, gehen Turzi ihre, tja, ›Klangreisen‹ an. Wobei sie immer dann am besten sind, je näher sie der Ikonisierung damaliger Vorstellungen kommen. Dann klingen sie wie Klischee, Karikatur und würdevolle Feier ihres Ausgangssignals zugleich. Gerät allerdings Acid (House) ins Spiel, dann wirken Turzi, als hätten sie sich in der Substanz geirrt. Ihre Filter, ihre Effekte, ihre Sounds klingen dann wie aus »Vanishing Point« kopiert, dem umstrittenen Album von Primal Scream – auf welchem die Glaswegians 1997 für einen Wimpernschlag der Geschichte unbeirrbar behaupteten, sie wären die Reinkarnation von Can.

Ralf Krämer: Mit Bobby Gillespie als Gastsänger und Brendan Lynch am Mischpult haben tatsächlich zwei Mitglieder von Primal Scream an »B« mitgearbeitet. So funktioniert dieses Konzeptwerk über Städte, die mit »B« anfangen, auch deshalb, weil sich Turzi zwischen den Tracks »Bangkok« und »Bogota« eben nicht dem »dicken B« Berlin, sondern der durchaus auch zur Überproduktion neigenden Festspiel- und Casino-Hochburg »Baden Baden« widmen.

ANBB: ALVA NOTO & BLIXA BARGELD

»Mimikry«

(Raster-Noton / Kompakt)
04.10.10

Andreas Reihse: Seltsam. Jedes der Stücke könnte auch auf einem Einstürzenden-Neubauten-Album, sagen wir seit »Die Zeichnungen des Patienten O.T.« erschienen sein. Das liegt natürlich an Blixa Bargeld, der eben den Blixa Bargeld gibt, wie man ihn kennt, und sich nicht, was ja auch hätte sein können, in irgendeiner Weise auf Carsten Nicolai zubewegt. Das liegt aber auch an Carsten Nicolai, der sich nämlich ganz im Gegenteil sehr auf Blixa Bargeld zubewegt und eigentlich die kompletten Einstürzenden Neubauten emuliert. Die Musik ist nicht so fein wie bei Alva Noto, sondern kratzig und noisig mit einem dunklen Unterton, es klingt nach Metall und Schmutz, nach Field Recordings aus dem Straßengraben, nach Mikroaufnahmen aus dem Bakterienbereich. Dabei entsteht aber auch immer wieder die Art von Songwriting oder auch Streicherarrangements, wie man sie von den Neubauten kennt. Am besten funktioniert das in einem Stück wie »Fall«, wo sich Bargeld etwas zurücknimmt, in der großen Oper »Bernsteinzimmer«, die an Coil oder frühe Psychic TV erinnert, oder in dem zornigen »Ret Marut Handshake«. Das einzig überflüssige Stück ist »One«, mit den hundertmal gehörten Mollharmonien aus der

ELECTRONIC BEATS
RECOMMENDS

CARIBOU LIVE
Support: BARBARA PANTHER

08.11. MÜNCHEN, FEIERWERK
14.11. LEIPZIG, CENTRAL THEATER
15.11. HAMBURG, UEBEL & GEFAEHRLICH
16.11. HEIDELBERG, ENJOY JAZZ FESTIVAL
29.11. KÖLN, GLORIA
04.12. WIEN, FLUC
05.12. FRANKFURT, MOUSONTURM

präsentiert von intro

Aktuelles Album: *Swim*

Swim ist ein Triumph - GROOVE
Swim ist ein ganz fantastisches Album, zeitlos modern. - De:Bug

WWW.CARIBOU.FM
WWW.MYSPACE.COM/CARIBOUMANITOBA

MORE INFORMATION:
WWW.ELECTRONICBEATS.NET

ODYSHAPE

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

Es ist schon kurios, dass man stets an erhabene, elegische Stimmungen denkt, wenn man mehrsätzige Instrumentalstücke der klassischen Musik näher definieren möchte. Dabei ist sie doch beileibe nicht nur in Ausnahmefällen von einer heiteren, beschwingten Natur, die vor allem in den Kompositionen Haydns und Mozarts breiten Raum einnimmt. Diese beiden, wie auch viele Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts, schufen eine stattliche Anzahl von Divertimenti, unterhaltsame Tafelmusiken tanzartigen Charakters, die dem ›reinen Vergnügen‹ dienen sollten – so die Übersetzung des italienischen ›divertimento‹. Deswegen ist es schon spannend, ob es den versierten musikalischen Crosstalkern **JOHANNES ENDERS** und **CARL OESTERHELT** gelingt, so etwas wie höfische Musik in die Gegenwart zu transponieren. Nun, heutzutage sind die künstlerischen Temperamente bekanntermaßen anders getaktet, und demzufolge fungiert das »Divertimento für Saxofon und kleines Ensemble« *(Alien Transistor)* nicht als harmonische Walzerfolge oder ähnliches, sondern als vertrauensseliges Zwischending aus ganz wenig neuer Klassik (Béla Bartók) und viel Jazz. Tänzerisches ist dem modernen Jazz ja inzwischen völlig abhandengekommen, zumindest wenn er von Elektronik befreit ist, aber diese neue Form des Divertimentos entfaltet schon ihre Reize, wenn überwiegend träge Glissandi von Streichern und melancholische Sublimitäten des Soloinstruments bisweilen mit exotischem Schlagwerk afrikanische oder lateinamerikanische Betonungen erhalten. Den Hörer in ungeahnte Richtungen zu verlocken und ihn zu verzaubern, darin besteht das Wesen dieses ›Zwischenspiels‹.

Der womöglich Einzige, der sich im Clubkontext mit dem nötigen Respekt der alten Meister bedient und nicht mit Umdeutungen, Neuorientierungen und diskursiven Modellen arbeitet, wie zuletzt Mahler im Recomposing-Gewand von Matthew Herbert, dürfte die smoothe Techno-Instanz und Madonnas »Ray of Light«-Produzent **WILLIAM ORBIT** sein. Mit »Pieces in a Modern Style 2« *(Decca)* kreiert er erneut eine stylishe Mellow-Yellow-Lounge-Umgebung, indem er unter anderem Grieg, Tschaikowsky, Bach, aber auch Elgar, Fauré und Puccini mit chilligen Farben umnebelt. Das hat natürlich immer etwas mit genügend Streicheleinheiten versehenes Verzückt-Divenhaftes an sich und wirkt insgesamt wie eine einzige große musikalische Verbrüderung mit dem Vergangenen, aber das stetig Einlullende besitzt eine so stringente Professionalität, dass man sich dieses absurden Geschehens eigentlich nicht erwehren kann. Wie man das Ganze nach heutigen Gesichtspunkten rearrangiert, das überlässt er auf einer zweiten CD all den üblichen Remix-Protagonisten – Zeit für den Schöngeist Orbit jedenfalls, sich wieder auszuklinken.

Wem diese Synthie-Sarabanden alles in allem zu eintönig daherkommen, der wird auch an den neutönerisch anmutenden klugen Köpfen dieser Tage, die den Ursprungssound des Synthesizer-Fuhrparks neu zu entdecken glauben, kaum Gefallen finden. Auf diesem Gebiet waren die Pioniere von einst viel pfiffiger, sprich: ideenreicher. Nehmen wir **MAX BRAND**, der von 1896 bis 1980 lebte, ein visionärer österreichischer Komponist, der jedoch gänzlich unbekannt geblieben ist. Für ihn baute Robert ›Bob‹ Moog den ersten Synthesizer überhaupt. Brand zu Ehren gestaltete die Wiener Tonträgermanufaktur Moozak nun die CD »Kabelbrand – Sounds from the Max Brand Synthesizer« mit dem Live-Mitschnitt eines Konzerts im Österreichischen Rundfunk. Vier Komponisten der Gegenwart tauchen darauf ins höchst eigenartige Max-Brand-Universum ein und intonieren so in etwa den Geist der fünfziger Jahre, indem sie dem knarzigen Oldtimer-Instrument äußerst ungewöhnliche Klänge entlocken. Eine historische Sternstunde wird da vermittelt, die Wiege des synthetischen Sounds. Und als ob das noch nicht genug wäre, werden als Beigabe zusätzlich aus dem Max-Brand-Archiv zwei Originalaufnahmen aus den siebziger Jahren zur Verfügung gestellt. Ein wirklich außergewöhnliches Produkt.

Cave/Bargeld-Schule. Und die Texte, die Texte sind natürlich Blixa Bargeld.

Ralf Krämer: Diese Schule kann man »One« allerdings nicht zum Vorwurf machen, handelt es sich dabei doch um eine Adaption des gleichnamigen Harry-Nilsson-Evergreens von 1967 – da waren Cave und Bargeld nicht älter als zehn. »One is the loneliest number that you'll ever do«, es dürfte vor allem diese erste Zeile sein, denen auch die Beta Band, Filter oder Aimee Mann nicht widerstehen konnten. Manns Folkpop-Version war 1999 die Erkennungsmelodie des apokalyptischen, mosaikartigen Melodrams »Magnolia« von Paul Thomas Anderson, an dessen Ende es Frösche vom Himmel regnete, ein Bild, das einstürzenden Neubauten ja durchaus ähnelt. Dass sich auch Bargeld hier nun auf »One« bezieht, macht im Kontext des ganzen Albums geradezu zwingenden Sinn. Seit 2007 gibt es das Projekt anbb, also seit der letzten regulären Neubauten-Platte »Alles wieder offen«, und wenn nun im ersten Stück von – ausgerechnet – »Mimikry« Bargeld wie ein Mantra wiederholt: »Das alte Spiel, das Neue«, wird offenkundig, dass der Kopf der Einstürzenden Neubauten hier ein Thema weiterverfolgt, das mit einer Platte nicht erledigt werden kann, auch nicht durch eine Band allein, wofür möglicherweise selbst eine ganze Karriere zu kurz ist: Das Geheimnis des Vergehens und Wiederwerdens – dieses Mal also unter dem Gesichtspunkt des Überlebens durch Anpassung, oder durch eine geradezu freche Anmaßung, als die man Coverversionen ja humorloser und daher irrtümlicher Weise auch bezeichnen könnte.

Max Dax: Tatsächlich ersetzt Alva Noto die Instrumentalisten der müde gewordenen Band Einstürzende Neubauten fast im Alleingang – minus die Schwingungen der in der anbb-Soundarchitektur fehlenden Saiteninstrumente. Und umgekehrt wirkt Blixa Bargeld als Sänger wie neugeboren: Als habe er für den Moment und gemäß dem bereits erwähnten Albumtitel »Alles wieder offen« erkannt, dass es kraftraubender ist, das Alte zu erneuern, als das Neue mit dem Alten zu grundieren. Man kann mit Fug und Recht behaupten, dass Bargeld nach Jahren des Aufbäumens und Momenten der Größe sich mit einem Mal zum zweiten Mal in seiner Karriere in der Rolle der Speerspitze der Avantgarde wiedergefunden hat. Indem er sich mit Carsten Nicolai zusammentat, rennt er nicht mehr hinterher, sondern er setzt auf Albumlänge Signale.

Krämer: Wikipedia beschreibt die Titelgebende »Mimikry« zunächst schön knapp: Mit ihr »wird in der Biologie die Ähnlichkeit von Tieren einer bestimmten Art mit denen einer zweiten Art bezeichnet, sodass Tiere einer dritten Art die beiden anderen Arten nicht si-

cher voneinander unterscheiden können«. Um dann ins Detail zu gehen mit der verblüffenden Headline »Prinzip: Signalfälschung«, die sich geradezu anbietet, eine retrospektivische Betrachtung des Bargeld'schen Gesamtwerks so vieldeutig wie treffend zu überschreiben. Und diese Signale gehen weiter zurück, nicht nur bis 1967, als die »One/Eins« in Umkehrung des Hesse-Spruchs »Jedem Anfang wohnt ein Zauber inne« als die Zahl beschrieben wurde, mit der zwar alles anfängt, die dafür aber mit Melancholie gestraft ist. Sie gehen zurück bis mindestens 1928, als der Anwalt und Folksänger Bascom Lamar Lunsford das Traditional »I Wish I Was a Mole in the Ground« erstmals aufnahm, dessen Zeile »I been in the pen so long« in Bob Dylans »Duncan and Brady«-Version, zu finden auf der dritten CD der »Bootleg Series Vol. 8: Tell Tale Signs (sic!)«, als »been on the job too long« paraphrasiert wurde. Nun, in »I Wish I Was a Mole in the Ground« von anbb klingt es, als würde Blixa Bargeld »been in the band so long« singen, was wiederum zu der simplen und gleichsam signifikantesten Eigenschaft dieser Platte führt: Sie ist nicht das Werk einer Band, sondern eines Duos. Das prägt den Sound, erzeugt Intimität, macht den Unterschied. Nicht zuletzt: Die von Musik und Artwork ausgehenden Signale Strenge und Bedeutungsschwere lassen anbb ebenfalls unter Fälschungsverdacht geraten: Im Titelstück »Mimikry« taucht als akustisches Found Footage die Zeile auf: »Warum machst du das alles? Soviel Arbeit! Kannste doch alles in Photoshop machen. Hahaha!« Möglicherweise eins zu eins übernommen aus der deutschen Synchronfassung der Steven-Soderbergh-B-Produktion »Mimic«, wird hier gleichsam das biologische Prinzip der Mimikry als überholt verlacht, der Prometheus'sche Übermut der an nichts Echtes mehr glaubenden Generation Photoshop als Größenwahn enttarnt und nicht zuletzt der Popkultur gefrönt. Mimikry ist eine Art Mummenschanz, und daher eben auch: Entertainment. Signale indes kann man, einmal ausgesendet, nicht zurücknehmen, mag man sie als Fälschung betrachten oder auch nicht. Ihre Echos hallen endlos wider und werden auch dann nicht verstummen, wenn sie sich zwischenzeitlich als das Gegenteil von dem herausstellen sollten, als das man sie zunächst wahrgenommen hatte.

MOEBIUS & BEERBOHM

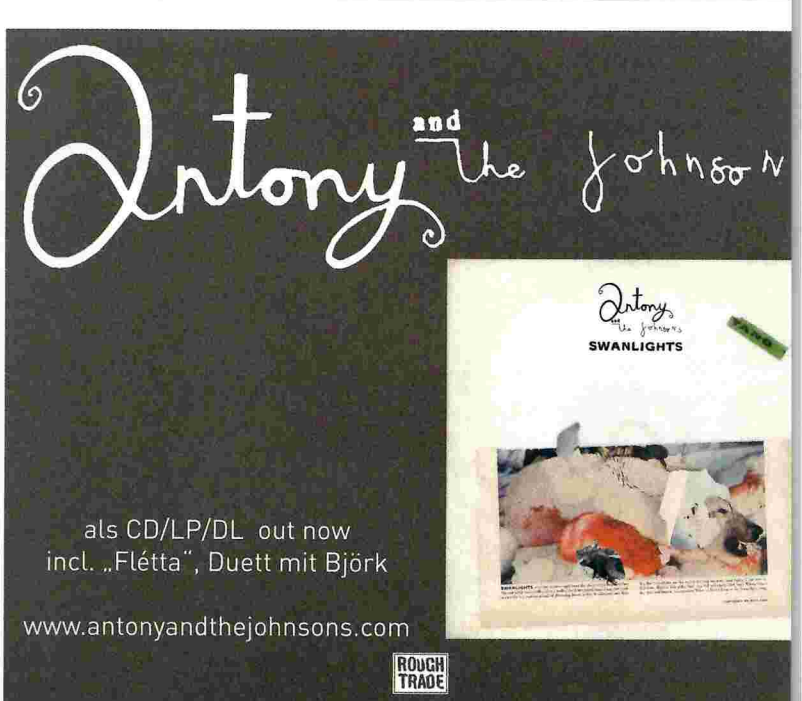
»Double Cut«
»Strange Music«

(Sky / Bureau B / Indigo)
20.08.10

Ralf Krämer: Während die in den letzten Jahren zu beobachtende Wiederentdeckung/Neubewertung von Krautrock mittlerweile fast abgeschlossen scheint, schiebt das Label Bureau B noch Re-Releases von Dieter Moebius (Harmonia/Cluster) hinterher. Wer das lediglich für Verwertung von B-Ware hält, hat aber Unrecht. Die zwei Alben aus den Jahren 1982 und '84, eingespielt mit dem Bassisten Gerd Beerbohm, bezeugen weitgehend eindrucksvoll Moebius' Vorläuferschaft in Sachen tanztauglicher Elektronik. Zwischen wuchtigem Bumm-Bumm und sphärischer Verlorenheit macht vor allem »Double Cut« vor, wie zeitlos annähernd dreißig Jahre alte Musik wirken kann. Im krassen Gegensatz zu dem schon in den Achtzigern gestrigen Cover-Design.

Thomas Hübener: Zweifelsohne handelt es sich um zwei wertvolle Wiederveröffentlichungen, an denen sich auch die Entwicklung des Duos in Richtung eines immer asketischeren, schnörkelloseren Minimalismus studieren lässt. Trotzdem muss all jenen Anwälten und Botschaftern widersprochen werden, die heute, quasi nachtretend, die Geschichte geradezurücken versuchen und behaupten, dass Moebius und Beerbohm zu Beginn der achtziger Jahre mit diesen beiden Werken den Techno oder mindestens den Sound of Cologne der Neunziger erfunden hätten. Das stimmt natürlich nicht, auch wenn der ein oder andere Sound schlafwandlerisch ahnen mochte, was zehn bzw. 15 Jahre später alle Dämme brechen ließ. Vom Techno trennen Moebius Lichtjahre – und trancig-minimalistische Rhythmik, die aus dem damals neuen Zusammenspiel von Repetition und Variation hypnotische Effekte generierte und tatsächlich den Sound of Cologne antizipierte, gab es schon früher, beispielsweise von Klaus Schulze alias Richard Wahnfried. Wahrscheinlich landet man auf der Suche nach den Techno-Urvätern irgendwann bei den homerischen Gesängen. Und Wolfgang Voigt wird es sich dann nicht nehmen lassen, die »Odyssee« auf Altgriechisch zu vertonen – um den Beweis zu erbringen, dass sich auch den homerischen Hexametern das Schema des großen Bumm-Bumm unterlegen lässt.

Hendrik Otremba: Die Referenzwerke zu »Double Cut« und »Strange Music« sind die



MUSIK ZUR ZEIT

Max Dax

verabschiedet sich mit diesem Heft
als Chefredakteur der Spex und arbeitet
an seinem Debütroman für Merve

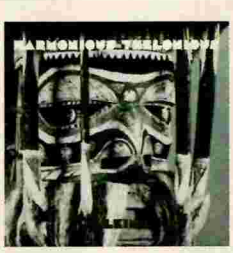
[redacted]

Bob Dylan: »Restless Farewell«
(TV-Live-Performance zu Frank Sinatras 80. Geburtstag, 1995)
Bob Dylan singt als Geburtstagsständchen für Frank Sinatra ein Abschiedslied: »The bottles are done / We've killed each one / And the table's full and overflowed / And the corner sign / Says it's closing time / So I'll bid farewell and be down the road«. Man meint, eine Träne der Rührung in Frankieboys blauen Augen glänzen zu sehen. Verständlicherweise: Dylans Vortrag ist zart und artikuliert, er spielt die Akustische mit Hingabe. Begleitet wird er von einem gestrichenem Bass, einer Geige und einer gestreichelten Lapsteel-Gitarre.

Miles Davis: »Inamorata«
(aus dem Album: »The Cellar Door Sessions«, Columbia / Sony)
Auf jeden Abschied folgt ein Neuanfang. Miles Davis spielte 1970 im Washingtoner Cellar Door Club eine Reihe denkwürdiger Konzerte. Gleich vom ersten Abend, dem 16. Dezember, stammt diese Aufnahme – mit Gary Bartz, Keith Jarrett, Michael Henderson, Jack DeJohnette. Seine Trompete jagte Davis durch einen Wah-Wah-Effekt, die Band spielt entfesselt wie ein Wespenschwarm. Gegen Minute 8:05 implodiert Saxofonist Gary Bartz in einem unfassbaren, überraschend kurzen Solo. Danach beginnt ein neues Leben. ›Inamorata‹ heißt ›verliebt‹ in unserer Sprache.

zwischen 1976 und 1980 veröffentlichten Alben von Throbbing Gristle. Moebius' und Beerbohms hypnotische Klängen weisen solche Ähnlichkeiten auf, dass man geradezu Genesis P-Orridges predigende Stimme vermisst – bzw. man hörte sie doch in diesen teils albtraumhaften, teils schräg rumpelnden Klangfeldern, aber eben nur als Phantomschmerz. Die verzerrte Trompete von »Yingyang« (aus dem Album »Strange Music«) klingt wie eine Erweiterung des Stückes »Cornets« von Throbbing Gristles 1980 erschienenem Album »Heathen Earth«. Ein klarer Fall von Post-Krautrock. Die Experimentierfreude aus den Zeiten mit Cluster und Harmonia paart sich hier also mit den düsteren Einflüssen eines Sounds, der in den späten siebziger Jahren bereits als fast salonfähig zu bezeichnen war.

Hübener: Wenn man sich jedoch vor Augen führt, dass zeitgleich zu diesen Aufnahmen von Moebius und Beerbohm im Westen Punk und New Wave stattfanden, wirken die beiden Tüftler mit ihren strengen Krautrockdogmen und -aromen doch merkwürdig aus der Zeit gefallen. Das ist natürlich nicht schlimm. Nur: Unter dem Namen Cluster hatte Dieter Moebius zusammen mit Hans-Joachim Roedelius schon einmal wesentlich futuristischere (und zugleich seherischere) Musik produziert. Man denke nur an den wahnsinnigen Space-Cake-Pop des »Zuckerzeit«-Albums. Und das wurde 1974 veröffentlicht! Also: Schön, dass diese Alben wieder erhältlich sind, aber musikhistorisch kann man sie durchaus ein bisschen tiefer hängen.



HARMONIOUS THELONIOUS

»Talking«

(Italic / Kompakt / Rough Trade)
08.10.10

Andreas Reihse: Harmonious Thelonious ist der Name einer weiteren Werkgruppe von Stefan Schwander – neben Antonelli, A Rocket in Dub, Rhythm Maker oder Repeat Orchestra. All diese Inkarnationen eint eine funkige Präzision und eine gewisse DX7-selige Klangästhetik der reinen Lehre, die ihre Nähe zur Soundwelt Jörg Burgers nie leugnete (woraus dann ja auch das gemeinsame Projekt Pop Up erwuchs). Über die Kollaboration mit dem Institut für Feinmotorik als The Durian Brothers begann 2009 eine knarzige Kratzbürstigkeit in Groove und Fläche einzudringen. Das setzt sich nun bei Harmonious Thelonious als schepperndes Trommelfeuer fort, wir hören Metall auf Metall (mehr Blech und Eisen als Stahl) und Rhythmen, die uns ein Afrika vorgaukeln, dabei aber nicht so tun, als ginge es hier um Authentizität (wie bei all den scheinheiligen Elektro-/World-Kooperationen der letzten Zeit). Das hier liegt vielmehr zwischen der Primitivität des manisch-bekloppten Körper-Industrials eines Z'EV, der Promiskuität von The Creatures und der peitschenden Eleganz von Soulcenter.

Michael Lutz: Vielleicht ist es nur ein Nebenaspekt, aber bei fast allen Tracks tauchen in unregelmäßigen Intervallen die immergleichen Pfeif- und Feiergeräusche auf. Einerseits treiben diese Samples die ohnehin schon ekstatische Stimmung weiter in Richtung Peak, andererseits sind sie zugleich mehr als bloßer Sound und Atmobringer: Schwander nutzt das Partygekreische wie einen programmierten Beat, als rhythmisches Fill-in, das sich perfekt in die Strukturen einfügt. So entsteht die Illusion einer schwarmintelligenten Crowd, die den Track eben nicht nur ohne Gnade abfeiert, sondern selbst Bestandteil der Komposition wird. Faszinierend! Überhaupt ist hier alles Rhythmus, Taumel und euphorischer Rausch. Alles steuert vom ersten Ton an auf eine manische Abfahrt zu. »Talking« muss im Loop gehört werden, bis alle Knochen schmerzen!

Christoph Braun: Dieses charakteristische Pfeifen klingt nach dem Mitschnitt eines Stadthallenkonzertes, nach Deutschrock und Mitklatschen. Es wirkt, als setze Harmonius Thelonious diese Spur immer wieder ein, um den an ›Afrika‹ geschulten Percussion-Schleifen einen hiesigen Tribalismus entgegenzusetzen. Das verfehlt seine Wirkung nicht. Mitunter kann dieses Pfeifen aber auf die Nerven gehen. Evozieren Tracks wie »Primitive, Persuasive, Provocative Percussion« (sic!) auch in hohen Dosen Ekstase, der Kommentar schwingt stets mit. Er weiß: Mit diesem dritten Album hat sich das Konzept seiner Band erschöpft. Aber hier hat es noch einmal funktioniert.

Gerd Janson: Tribalismus aus Düsseldorf und das rhythmische Pendant zu Wolfgang Voigts Paul-Kuhn-Imitation (Platte der Ausgabe in SPEX #328). Reizende Repetition, atemberaubende Komposition und der Beweis, dass weiße Jungs doch springen können – oder es seit Steve Reich schon konnten.

Reihse: Dass seine Club-Entwürfe aber immer auch nahe an Pop und Songwriting sind, ist Schwanders langjähriger musikalischer Geschichte als Bandleader geschuldet – zu Punk-/New-Wave-Zeiten bei den Cover-

girls, in den späten Achtzigern bei den i-Burnettes und natürlich in seiner Combo Bad Examples. Ach ja, und in einem anderen Leben designt der Mann Funktionsmöbel.

PAUL SMITH

»Margins«

(Billingham Records / Coop)
15.10.10

Lukas Dubro: Low Fidelity! Um sich von seiner einfühlsameren und unaufgeregteren Seite zu zeigen, setzt Paul Smith, der Sänger von Maxïmo Park, in seinem Solodebüt »Margins« unter anderem auf die intensive Wirkung und die sympathische Ästhetik von Schlafzimmerproduktionen. So klingen zumindest seine Songs, die ebendort und im Haus seines Kumpels Andy Hodson entstanden. Der Gitarrensound ist schwammig und leicht dissonant, als hätte Smith absichtlich die Höhen rausgedreht und die Saiten nicht richtig gestimmt. Auch die kleinteilige Aussteuerung der einzelnen Spuren wurde offenbar bewusst vernachlässigt, wodurch Smiths markanter Gesang zuweilen im Rauschen des Aufnahmegeräts und im Geklimper der Gitarren untergeht.

Thomas Hübener: In der Tat sind es sehr intime und zurückgenommene Stücke geworden. Smith hat sie über einen Zeitraum von vier Jahren hinweg geschrieben und mit kleiner Band eingespielt. Der Druck, das Tempo und die euphorische Aggressivität von Maxïmo Park sind introspektiveren Stimmungen gewichen, der nervös-hektische Stakkato-Rhythmus ist passé. An die Stelle der mit angekratzten Gitarren durchkomponierten Hippelsongs treten hier balladesk-akustische Skizzen mit immer wieder herrlichen Leerstellen. Der Unterschied zwischen dem Sound seiner Band und den Songs auf Smiths eigenem Album entspricht in puncto Klangfülle und stimmlichem Expositionsgrad in etwa dem zwischen Suede und Brett Andersons immer spartanischer sich entwickelndem Solowerk. Nackt und fragil klingt die ihres musikalischen Feuerschutzes in Gestalt wilder Gitarrenflanken beraubte Stimme. Sie lehnt sich manchmal, zum Beispiel im erhaben-düsteren »Improvement/Denouement« oder im schattig-berückenden »Alone, I Would've Dropped«, weit aus dem Fenster und hat keine Scheu vor dem etwaigen Nichttreffen eines Tons. Den Lohn dieser Angstfreiheit erntet der Hörer in Gestalt einer ans Herz greifenden Offenheit und Eindringlichkeit.

Braun: So gelingt es Paul Smith mit »Margins« tatsächlich, ein anderes Licht auf sich zu werfen und zugleich auf eindrucksvolle Weise den Nerv unserer Zeit zu treffen – denn vor allem in den Genres Chillwave, Tweepop und Folk war Smiths auf die simpelsten aller zulässigen Mittel zurückgreifende Arbeitsweise zuletzt äußerst beliebt.

Hübener: Beschrieben werden aus einer Beobachterposition heraus unspektakuläre Alltagsszenen von den unglamourösen Rändern des Lebens: Der Albumtitel deutet bereits auf diese Marginalität hin. Es geht ums Im-Bett-Liegen, ums Abwaschen mit kaltem Wasser an melancholischen Morgen danach, um die duschende Freundin, die nicht heimlich durch den Türspalt zu beobachten man sich zwingen muss. Bei diesen grau verschlierten und blassfarbenen Pastellbildern des englischen Lebens vermeidet Smith sowohl die Untiefen des Deprimismus als auch jeden Low-life-Romantizismus, wie man ihn beispielsweise von Anthony Reynolds (von der Band Jack und dem Projekt Jacques) kennt, an den Smiths Gesangsweise hier erinnert. Gelungen ist Smith ein Bukett mit Liedern von teils zeitloser Schönheit, deren Halbwertszeit die der Songs seiner etablierten Hauptband bei weitem übersteigen dürfte.

»Nackt und fragil klingt die ihres musikalischen Feuerschutzes in Gestalt wilder Gitarrenflanken beraubte Stimme.«

Thomas Hübener
über Paul Smith

SAM PREKOP

»Old Punch Card«

(Thrill Jockey Records / Rough Trade)
07.09.10

Michael Lutz: Sam Prekop schlägt mit seinem ersten Solowerk seit fünf Jahren einen überraschenden Haken: Bisher arbeitete der Chicagoer Sänger, Maler und Fotograf in seiner Band The Sea And Cake mit Musikern wie Archer Prewitt, Jim O'Rourke, John McEntire oder dem Perkussionisten Chad Taylor zusammen. Außerdem veröffentlichte er die beiden fantastischen Soloplatten »Sam Prekop« (1999) und »Who's Your New Professor« (2005), seit denen man ihn als den Sänger mit der mildesten, verhuschtesten Soulstimme weit und breit kennt, der zudem die große Gabe hat, als Arrangeur und Komponist einen einzigartig verjazzten Postpop-Sound zu kreieren. Monatelang können einen allein diese beiden Alben beschäftigen. »Old Punch Card« hingegen ist nun eine Kopfhörerplatte mit äußerst kleinteiliger, aus Field Recordings, Synthesizern und elektronisch generierten Noises zusammengebauter Instrumentalmusik. Gitarren kommen nur als sparsam eingearbeitete Samples vor, eine klassische Songstruktur findet sich in keinem der neun Stücke. Es fließt, blubbert, fiept und rauscht, und immer wieder überkreuzen sich physisch fordernde Schallwellen mit entkörperlichter Elektronik, driften atonal bollernde Passiv-aggressiv-Attacken über eine hochfrequente Theremin-Grundierung. Im Kern der Stücke findet sich meistens ein groß angelegtes Schema in Form einer rhythmischen Idee oder einer Textur der Dynamik, doch scheint Prekop die Werkschlüssel ganz bewusst zu verstecken: Melodien und Muster schälen sich – wenn überhaupt – nur zufällig aus diesen vierzig Minuten Geräuschmusik heraus. Spürbar bleibt indes, dass jede Nuance mit Bedeutung aufgeladen wurde, dass diese beeindruckende Kunstmusik auf Vorstudien in Harmonie- und Eleganzlehre gründet.

Christoph Braun: »Old Punch Card« überlässt die ›Bedeutung‹ den Instrumenten – in dieser künstlerischen Geste liegt die Qualität des Albums. Der Mensch selbst beobachtet seinen Klangpark beim Dialogisieren, lauscht dem Chaos, lässt die Stromleitung knistern. Die Mikros sind an. Sam Prekop montiert anschließend diese Live-Aufnahmen aus dem Maschinenpark. Dabei kommt er immer wieder beim mehrteiligen Track an, etwa beim Tryptichon. Diese Mehrteiligkeit ist dem Hauptinstrument des Albums geschuldet, dem modularen Synthesizer. Sie erweist sich als die passende Form, die Zufälligkeiten dieses klassischen Klangerzeugers miteinzubeziehen. Schließlich wird der modulare Synthesizer nicht per Keyboard gesteuert. Die Töne entstehen vielmehr durch das Verbinden separater Klangmodule mittels Kabel oder Schalter. Dieses Collagieren, das Schneiden und Neusetzen ist es, worin sich Sam Prekops Größe erweist. So entsteht ein wun-

DIRECT CUTS

Clubmusik mit Holger Klein

In den Verwertungszyklen der Tanzmusik wird ständig etwas wiedergeboren. Aktuell nähern sich die Einschläge der neunziger Jahre. Wenn es ein Label gibt, das clubmusikalisch die Neunziger einläutete und sie bis zum Ende in ihren verschiedensten Facetten widerspiegelte, dann ist es **STRICTLY RHYTHM**. Aufbruch, Erneuerung, Überschreiten von Grenzen, Erfolge über Erfolge, Expansion ins Inflationäre, Stumpfsinn, Größenwahn, kreativer Bankrott, Ausverkauf – so verlief für Strictly Rhythm das Jahrzehnt. Gegründet wurde die kleine Plattenfirma im Jahr 1989 von Mark Finkelstein, einem gelernten Luftfahrtingenieur. Seine Partnerin war Gladys Pizzaro, ein Mädchen aus Spanish Harlem. Ihr überließ er sämtliche A&R-Entscheidungen. »The Warning« von Logic brachte im Jahr 1990 den ersten Erfolg. Der Track eröffnete neue House-Welten – majestätisch-erhaben, in sich gekehrt, flirrend. Es tat sich was in New York. Acid und der Chicago-House-Boom waren bereits am Ende. Plötzlich standen Einflüsse wie Disco, Latin Freestyle, Hiphop, Salsa, Dub oder der aufkeimende Techno-Sound gleichberechtigt nebeneinander. Die Strictly-Rhythm-Stammbelegschaft bestand aus Roger Sanchez, Masters at Work, Mood II Swing, Todd Terry, Erick Morillo, George Morel und DJ Pierre. Sie alle sollten in den Neunzigern in die Liga der Superstar-DJs aufsteigen. Doch spätestens ab Mitte des Jahrzehntes war der Output nicht selten fragwürdig. 2002 ging Finkelstein schließlich eine Partnerschaft mit Warner ein, die scheitern sollte. Erst nach vierjährigem Rechtsstreit bekam er Strictly Rhythm zurück. Neuer Partner ist das clever agierende britische Dance-Label Defected. Die gemeinsame Agenda: Tanzmusik aus dem House-Kontext, die sich global vermarkten lässt. Für Relevanz jenseits des Corporate Clubbings sorgt die im Download-Format vertriebene Compilation-Serie »Strictly Rhythms«. Nach Charles Webster ist nun Matt Edwards alias Radio Slave an der Reihe. Der in Berlin lebende DJ und Produzent hat bekanntlich das Herz am rechten Fleck, mit Feingeistigkeit hält er sich nicht auf. Und so weiß »Strictly Rhythms Vol. 5« gerade deshalb zu begeistern, weil sowohl die beiden Radio-Slave-DJ-Mixes als auch die Auswahl der einzelnen Stücke das Strictly-Rhythm-Spektrum zwischen ätherischem Deep House, Disco-Diven, ruppiger Street-Attitude und Rave-Signalen auf zeitgemäße Art und Weise abbilden. Die abgespeckten Radio-Slave-Edits, unter anderem von Tracks von Photon Inc., Kenny Dope, Barbara Tucker und Mood II Swing, klingen heute allemal heißer als die x-te Variation von Basic Channel oder Theo Parrish. Schon jetzt darf man sich auf die sechste Folge der Serie freuen, an der arbeitet nämlich Tensnake.

Letzterer, also **TENSNAKE**, hat mit »Coma Cat« in diesem Jahr den ganz großen Treffer gelandet – inzwischen ist das Stück von Defected lizensiert worden. Auf »Coma Cat« setzt er seinen in den Achtzigern verwurzelten synthetischen Disco-Sound in einen Frühneunziger-House-Kontext. Erschienen ist »Coma Cat« bei **PERMANENT VACATION**. Am Anfang war das Münchner Label vor allem für sein glückliches Händchen in Sachen Disco bekannt. Doch aus dieser Schublade ist man längst herausgetanzt, wie auf der zweiten Permanent-Vacation-Werkschau »Selected Label Works Vol. 2« nachzuhören ist. Azari & III erweisen mit »Reckless (With Your Love)« ganz deutlich dem Sound der ersten Strictly-Rhythm-Jahre ihre Ehre. Phillip Lauer, neben Christian Beißwenger die andere Hälfte von Arto Mwambé, wärmt sich mit »Delta NRG« an goldenen Italo-House-Zeiten. Noch mehr Pianos gibt es im famosen Jacques-Renault-Remix von Midnight Magics »Beam Me Up«. Außerdem Italo Disco von Sally Shapiro im Bottin-Remix, souveränen Boogie-Sound von den dänischen Boom Clap Bachelors, Tribal Acid von John Talabot, kosmisches Dingsbums und, und, und. Beeindruckend hoch ist die Dichte an Höhepunkten auf dieser Doppel-CD. Sollten die Münchner diese erstaunliche Hit-Frequenz beibehalten, darf man Permanent Vacation demnächst das Strictly Rhythm von der Isar nennen.

derbares Album, das vollgestopft ist mit retrofuturistischer Elektronika.

Anne Waak: Und doch bleibt hier das auffälligste Soundereignis eben jenes, das nicht stattfindet – eine Leerstelle, die Enttäuschung ist und Skandal: Dieser Mann hat so eine schöne Stimme, wie nur konnte er sich ihr ein ganzes Album lang komplett verweigern?

MIM SULEIMAN

»Tungi«

(Running Back / Wordsandsound)
09.07.10

Sebastian Hammelehle: Folgt man Rainald Goetz' anlässlich des Erscheinens seines Fotobuchs »11. September 2010« geäußerter These, dass das vergangene Jahrzehnt eines der Finsternis gewesen sei, könnte man in Mim Suleimans »Tungi« die musikgewordene Entsprechnung zu »For the Love of God« sehen, dem Diamantenschädel von Damien Hirst. Doch wo Hirst die bloße Synthese von Glamour und Tod schafft, gibt es bei Suleiman noch ein drittes Element: Afropop. So entwickelt sich ihr Album fast schon in eine metaphysische Beschwörung Afrikas, nicht nur als Wiege der Menschheit, sondern auch als ihre letzte Hoffnung – als Utopie.

Andreas Reihse: Doch zunächst einmal Grundsätzliches: Mim Suleiman brilliert hier mit einem sehr souveränen Dance-Album voller Hits zwischen Disco, Soulfunk und Electro Boogie. In Coolness und Haltung erinnert die aus Sansibar, Tansania, emigrierte Sheffielderin an die frühe Grace Jones – also an die Zeit, bevor sie sich zur Überdiva modellierte – und an die besten Momente Chaka Khans. Und im lässigen Umgang mit ihren afrikanischen Wurzeln gleicht sie Nicolette auf ihrem Meisterwerk »Now Is Early«.

Christoph Braun: Nicolette? Sehr sogar! Suleiman ist eine fantastische Sängerin, die ihre Brillanz nie durch sportliche Exzesse verrät. Produzent Maurice Fulton wagt etwas Ähnliches wie seinerzeit Shut up and Dance mit Nicolette: Er biedert sich nicht bei der ›Großen Stimme‹ an, sondern er zieht mit. Fulton modelliert die in Schleifen singende Mim Suleiman zu gewagten Skulpturen. Er übersteuert ihren Gesang, gibt bewusst Überdosen Flanger-Effekte auf ihre Stimme oder

lässt sie sekundenlang im Hall wehen, wie Fahnen im Wind. Abstrakte Klangforschung ist »Tungi« auch deshalb nicht, weil trotz des ganzen Rumprobierens als Vibe vor allem Disco-Frivolität vorherrscht. Was Suleiman in ihren Texten sagt, ist allerdings schwer zu verstehen, singt sie doch auf Swahili.

Hammelehle: Die frühe Grace Jones und Nicolette erst recht waren sich immer der traditionell utopischen Momente der Popkultur bewusst. Mim Suleiman hingegen ist auch deshalb interessant, weil ein Teil ihrer Ästhetik in der post-apokalyptischen Koksdisco der Achtziger zu verorten ist. Die Schulterpolster sind so breit, wie die Todesliste der an der Bar herumlungernden Schergen lang ist. Hier wird kein Baustein jener sogenannten ›Black Music‹ ausgelassen, die während Reagans Amtszeit in ihrem Versuch, das Inner-City-Elend der Schwarzenghettos durch die Beschwörung einer glattpolierten Oberfläche zu exorzieren, den Horror geradezu potenzierte. Jeder hallende Basslauf, jeder Synthiedrum-Schlag schien eine Maschinengewehrsalve über den verwaisten Schlachtfeldern der Bürgerrechtsbewegung zu sein. Erst die New School des Hiphop hat in ihrer Rückbesinnung auf den Soulsound der Siebziger diese Ästhetik der verdrängten Verzweiflung überwunden. Mim Suleiman greift sie, anders als Nicolette, die Mitte der Neunziger historisch noch viel zu nah dran war, wieder auf – sodass man beim Hören von »Tungi« auch immer die damit verbundenen Bilder des Todes mitdenken muss.

VARIOUS

»G.I. Disco«

(BBE / Alive)
01.10.10

CHROMEO

»Business Casual«

(!K7 / Alive)
17.09.10

Andreas Reihse: »G.I. Disco – The History of the Cold War's Hottest 80's Club Music in West Germany« reiht routiniert Hit an Hit. Es ist der Sound bewährter Soulfunk-Kräfte (Cashmere, Skyy, Freeez, BB & Q Band u.a.), der Sound von Nick Martinelli oder Shep Pettibone, der Sound, der Mitte/Ende der Achtziger in Düsseldorf im Ramrod aufgelegt wurde oder um Mitternacht bei den Kölner Soulful Shack Parties, wenn ein DJ mal einen Abstecher in die Gegenwart machte. Laut dem hier kompilationsverantwortlichen Berliner G.I.-Disco-Team Kalle Kuts & Daniel W. Best war diese Musik, die damals über die amerikanischen Soldatendiscos zu uns kam, in Deutschland nicht Mainstream. Das mag man unterschreiben, anglo-amerikanischer Mainstream jedoch war sie schon. Es war vielleicht teurer, aber nicht wirklich schwierig, an die 12-Inches zu kommen (vgl. die Kleinanzeigen in der damaligen Spex!). Einziges Manko dieser durch und durch geschmackssicheren Kopplung: Sie enthält kein einziges überraschendes Stück. Wer einst »Street Sounds«- oder »Upfront«-Compilations sammelte, ist mit ihnen bestens versorgt.

Hendrik Otremba: Alle anderen hingegen gehen mit »G.I. Disco« in puncto Achtziger-Aufarbeitung auf Nummer sicher.

Max Dax: Womit wir bei Chromeo wären, dem US-frankokanadischen Rohrkrepierer, der wie die Musik auf »G.I. Disco« klingen will, aber wie französisches Bier schmeckt.

Otremba: Das ist Musik zum Bierholen. Augustiner zum Beispiel. Vom Kiosk gegenüber.

Reihse: An »Business Casual« ist einfach alles blöd: das sexistische Cover, der Bandname (ein unoriginelles Mash-up aus Chrome und Cameo, was Patrick Gemayel und David Macklovitch wohl ›augenzwinkernd‹ mit ›den Eighties‹ verbinden). Neben ihrem glattgebügelten Zusammengeklaue von dreißig Jahre altem Discofunk klingen Daft Punk geradezu avantgardistisch. Chromeo sind das musikalische Äquivalent zu Tarantino: Man hat seinen Spaß, solange es läuft, danach aber fühlt man sich so schmutzig, dass man gar nicht mehr raus will aus der Dusche.

Otremba: Bei Macklovitchs Stimme muss man an Erlend Øye denken, auf dessen 2004 erschienene Folge der »DJ Kicks« man besser gleich zurückgreift. Øye gelang nämlich, was bei Chromeo nicht zu überzeugen vermag: einer Collage aus Zitaten der tanzbaren Vergangenheit einen eigenen Anstrich zu verleihen. Dieser Anstrich blättert bei Chromeo bereits, obwohl die Farbe noch feucht ist.

Anne Waak: Dieses Album könnte zum Anlass genommen werden, das unselige Achtziger-Revival, das uns seit einem knappen Jahrzehnt belästigt, offiziell für beendet zu erklären. Keine Pseudo-Hipster mehr, die über tausendmal gehörte Synthiemelodien fisteln. Die Luft würde vor Klarheit erzittern.

Michael Lutz: Chromeo haben also die Ölpest ausgelöst und sind überdies am Ozonloch schuld? Jein, denn es gibt hier ein paar Stücke, in die man im iTunes-Store reinhören kann: in »I'm Not Contagious«, in das überlange »You Make it Rough« oder »Hot Mess« – alle drei sind vollharmonische Uptempo-Feger mit Glam-Disco-Feel, herrlich unsubtil platzierten Funk-Gitarrenlicks und AutoTune-Effekten. Kurz: Sie kommen mit der zur Zeit gängigen Vollausstattung für discoide Tanzmusik. Ein Internet-Algorithmus bringt es auf den Punkt: »Kunden, die ›Business Casual‹ kauften, fanden schon Junior Boys, Jamie Lidell und Scissor Sisters scheiße.«

BIG BOI

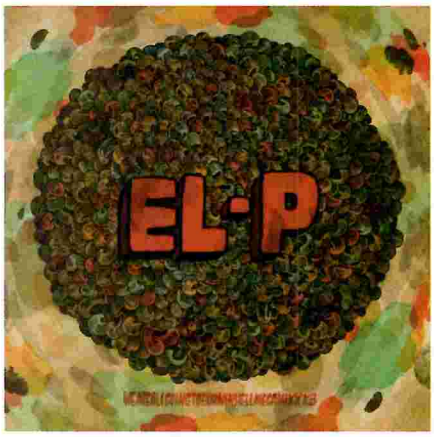
»Sir Lucious Left Foot: The Son Of Chico Dusty«

(Def Jam / Universal)
02.07.10

Oskar Piegsa: Im Vorspann von Janelle Monáes »Tightrope« wurde ein mysteriöser Leftfoot angekündigt. Seine Identität ist hiermit geklärt: Es handelt sich um ein Alias ihres Produzenten und Feature-Gastes Big Boi, bürgerlicher Name: Antwan André Patton. Und genauso, pardon the pun, leichtfüßig wie in Monáes Sommerhit der Herzen, rappt sich Leftfoot durch sein erstes Soloalbum.

Stephan Szillus: Interessanterweise stecken in »Sir Lucious Left Foot« insgesamt über drei Jahre Produktionszeit. Anfangs noch als schweres Gospel-Epos mit tiefer Blues-Erdung, Mary-J.-Blige-Feature und reichlich Pro-Obama-Parolen geplant, hat der OutKast-MC das Ruder zum Glück herumgerissen und einfach mal herumgesponnen. Herausgekommen ist eine Ode an die 808, an den Sound des Südens und speziell den musikalischen Planeten ATL. An Höhepunkten mangelt es dabei nicht: Wenn etwa der Dancehall- und Hiphop-Spezialist Salaam Remi für »Follow Us« altbekannte Breaks mit tiefen Sub-Bässen paart und Big Boi darauf seinen unnachahmlich eleganten, um die Beats herumstolzierenden Killerflow auspackt, dann können 99 Prozent aller aktuellen Mainstream-Rapper einparken.

Christoph Braun: Eigentlich wurde diese Solokarriere bereits vor sieben Jahren mit OutKasts »Speakerboxxx«-Album eingeleitet. Das Vertragsrecht und Marketing-Raison jedoch verlangten, dass diese Solo-Produktion als Doppelalbum mit »The Love Below« von André 3000 erschien, und zwar unter



THESE BEATS ARE LEGAL

Hiphop und R&B mit Stephan Szillus

Bei all dem Gerede um unquantisierte Beats aus London und L.A., das die Blogsphäre und die Clubszene gleichermaßen beherrscht, könnte man eines fast vergessen: Dass es schon lange vor Kollektiven wie Hyperdub und Brainfeeder diverse Visionäre gab, die sich abseits der ausgetretenen Pfade um eine freigeistige Auseinandersetzung mit der Breakbeat-Kultur bemüht haben. Dazu zählt auch **EL-P**, der mit seiner Gruppe Company Flow bereits in den Neunzigern einen apokalyptisch-industriellen Gegenentwurf zum Hochglanz-Rap'n'B der Marke Puff Daddy lieferte. Dieser Tage erschien sein Instrumental-Album »Weareallgoingtoburninhellmegamixxx3« *(!K7/Alive)*, dessen dreckige Loop-Ästhetik bei genauerer Betrachtung nicht so weit von Flying Lotus oder Hudson Mohawke entfernt ist, wie man meinen könnte. Dennoch ergänzt der in Brooklyn wohnhafte Produzent seinen Sound durch ganz eigene Einflüsse aus No Wave, Postpunk und den Soundcollagen von Ced Gee, Hank Shocklee oder Marley Marl.

Im Indie-Rap der letzten Jahre hat sich für viele Künstler das Kollabo-Album als spannende Alternative zur Soloplatte gemausert: Ein-MC-ein-Produzent-Projekte wie Jaylib, Madvillain und DangerDoom waren die ausschlaggebenden Impulsgeber für diese Entwicklung. Nun machen sich Madlibs jüngerer Bruder Oh No und Eminems Live-DJ The Alchemist daran, dieser eindrucksvollen Reihe einen weiteren Meilenstein hinzuzufügen: »Gutter Water« *(Decon/Groove Attack)* heißt das gemeinsame Album, das sie unter dem Projektnamen **GANGRENE** aufgenommen haben. Die Beats stammen jeweils zur Hälfte von beiden Protagonisten, neben ihnen selbst treten einige Lieblingsrapper der Boombap-Connaisseurschaft in Erscheinung: Fashawn, Guilty Simpson oder Raekwon liefern allesamt solide Gastauftritte ab, die das Album an Abwechslungsreichtum und Glaubwürdigkeit gewinnen lassen. Inhaltlich passiert nicht viel, doch Format, Konzept und Sound sind ein klares Statement. Für Liebhaber roher, unverschnittener Rapmusik auf Sample-Basis eines der klaren Highlights des bisherigen Rap-Jahres.

Zuletzt soll der Fokus auf eine neue Generation gelenkt werden, in der sich nach dem Rawkus-Rap der mittleren Neunziger wieder einmal eine Gegenbewegung zum gleichgeschalteten Mainstream-Hiphop Amerikas entwickelt. Die Jungs von **ODD FUTURE** sind zwischen 16 und 19 Jahre alt, stammen überwiegend aus Los Angeles und haben auf ihrer Website oddfuture.tumblr.com bereits eine ganze Handvoll Mixtapes und digitaler Alben bereitgestellt, die eine unbändige Kreativität sowie ein überbordendes Maß an Intelligenz und Talent offenbaren. Vor allem der Produzent und Rapper Tyler, The Creator und sein jüngerer Bruder Earl Sweatshirt überzeugen mit komplexen Reimstrukturen und abstrakten Beat-Gerüsten, die irgendwo zwischen Einflüssen aus Grime und Dubstep, den synthetischen Achtziger-Nachbauten von Bands wie The Cool Kids und klassischem New Yorker Boombap changieren. Ihre Free-Download-Alben »Bastard« und »Earl« sowie die dazugehörigen Videos des ebenfalls erst 22-jährigen Regisseurs AG Rojas eröffnen einen faszinierenden Kosmos aus Horrorcore und Skateboarding, aus bewusster Selbstverstümmelung à la »Jackass« und emotionalen Texten über abwesende Väter, Drogenmissbrauch, Sex und Adoleszenz in der Inner City. In ihrer nihilistisch-hedonistischen Attitüde wirken sie wie die Skatergang in Larry Clarks modernem Filmklassiker »Kids« von 1995, der vor dem Hintergrund aktueller amerikanischer Jugendbewegungen eine neue Bedeutung erhält und von jungen Rappern als Dokument eines Lebensgefühls adaptiert wird. Angeblich arbeiten Tyler und seine Kumpels auch bereits mit anderen Visionären wie Flying Lotus zusammen – ein weiterer Referenzkreis schließt sich. Wer angesichts solcher Entwicklungen noch mal behauptet, Hiphop sei tot, der muss schon ein besonders berufsignoranter Feuilletonist sein.

dem gut eingeführten Markennamen. Big Boi hat sich seitdem viel Zeit gelassen, dennoch scheint er nichts von einem radikalen Neuanfang zu halten. Mit alten Weggefährten wie George Clinton und aufstrebenden Namen wie der Erz-Androidin Janelle Monáe baut er weiterhin Beats von entschiedener Entspanntheit. Southern-Soul-Jams, das Pathos von Kirchenchor und Bläserfanfaren, Keyboard-Muster aus gläsernem Sound: »Sir Lucious Left Foot« hängt es tiefer.

Szillus: Mit Substanz, Tiefe und einer ordentlichen Portion subkulturhistorischem Überbau erschafft Big Boi ein Album, das sowohl die Frickler-Nerdfraktion als auch die ignorante Feiermeute gleichermaßen befriedigen kann. Klar, André 3000 war und ist die schillerndere Identifikationsfigur und bietet die größere Reibungsfläche. Aber Big Boi ist schlau, talentiert, kreativ und hat seine Hausaufgaben gemacht. Vor allem jedoch ist er nicht bloß der plumpe Pimp-Prolet, als den ihn das Feuilleton gerne aus dem Elfenbeinturm hinauskomplimentieren möchte. Ein Pimp-Poet, das trifft es schon eher.

VARIOUS

»F<k Dance Let's Art«*

(!K7 / Alive)
24.09.10

Oskar Piegsa: Underground: Fast also schien es, die selbstverständliche Verwendung dieses Begriffs sei nur noch in einigen Plattenläden zu erleben, wo die Ware althergebracht nach ›Underground‹ und ›Rock‹ rubriziert wird und nicht, wie anderswo üblich, maximal differenziert nach Genres, Sub-Genres, Labels, Sub-Labels, Herkunftsländern/-städten, Epochen, oder, oder, oder. Von diesen Zitadellen der alten Ordnung abgesehen, wurde von ›Underground‹ zuletzt gesprochen wie von Atlantis oder Camelot – und immer wieder der britische Kritiker und Sachbuchautor Simon Reynolds zitiert: »The web has extinguished the idea of a true underground; it's too easy for anybody to find out anything now.« Jetzt kommt !K7 Records daher und proklamiert tollkühn »A new American Underground« im Untertitel der Compilation, von der hier die Rede ist. Dabei wird auf »F*>k Dance Let's Art« kein Querschnitt

durch avantgardistisches, dissidentes, unkommerzielles oder anderweitig ›untergründiges‹ amerikanisches Musikschaffen präsentiert, sondern eine ästhetisch recht homogene musikalische Strömung oder Szene abgebildet, deren Entstehen ironischerweise im unterstellten Tod des Undergrounds durch das Internet begründet ist: Wir hören Chillwave-Acts wie Pictureplane, Toro y Moi und Neon Indian (vgl. auch die Baths-Rezension in diesem Pop Briefing), die aus geografisch disparaten Regionen Nordamerikas stammen, zum großen Teil von einsamen Laptop-Produzenten gestartet und durch Musikblogger oder das Online-Magazin Pitchfork Media bekannt gemacht wurden. Acts also, die ohne die digitale Evolution (erschwingliche Hard- und Software + Internet) nicht nur in Schlafzimmern und Studentenwohnheimen versteckt geblieben, sondern womöglich gar nicht erst gegründet worden wären. Zugleich geht verloren, was den ›analogen‹ Underground-Szenen der Vergangenheit zugesprochen wurde: Die Erprobung von Dissidenz, Subversion und alternativen Räumen. Eigentlich müsste diese CD einen anderen Titel tragen: »Fuck Underground Let's Music«.

»Die gängige Reaktion lautet: Warum bin ich nicht selbst auf die Idee gekommen?«

Christoph Braun
über »F>k Dance Let's Art«*

Lukas Dubro: Dieser Sampler war längst überfällig. Trotzdem gibt es Etikettenschwindel: So wirkt der Untertitel »Sounds from a New American Underground« tatsächlich ein bisschen frech. Nicht nur, dass die Soundtüftler von Animal Collective, die mit dem Track »My Girls« auf dieser Kopplung vertreten sind, nicht mehr ›Underground‹ sind, sondern mit ihrem letzten Album »Merriweather Post Pavilion« weit oben in den amerikanischen Billboard-Charts kursierten. Auch der Song des kanadischen Duos Crystal Castles ist schon über zwei Jahre alt und somit alles andere als »new«. Zudem wirkt die Auswahl der Chillwave-Bands etwas konzeptlos, da wichtige Acts fehlen. Wo sind Memoryhouse oder Millionyoung, die mindestens genauso lange dabei und in der Netz-Community beliebt sind? Warum wurde Panda Bear nicht mit auf den Sampler genommen, der mit seinem Album »Person Pitch« als einer der Vordenker des psychedelischen Chillwave-Sounds gilt? Man hätte sich gewünscht, dass die Leute von Cool in the Pool über den Tellerrand geschaut und einige Vertreter der Chillwave/Beachpop-Gitarrenfraktion auf die Playlist gepackt hätten. Das wäre schon deshalb naheliegend gewesen, weil sie mit Washed Out und Toro y Moi die Lo-Fi-Philosophie und die sonnigen Harmonien teilen, die sie in Punkgitarren statt Discohouse-Beats kleiden. Schließlich haben längst sogar die Brigitte und die Glamour das großartige Potenzial einer Bethany Cosentino alias Best Coast erkannt.

Piegsa: Dieser Sampler ist eher ein Wegweiser in die neue Unübersichtlichkeit hinein, als durch sie hindurch. Gut so, denn entgegen Simon Reynolds These ist es nicht »easy«, sich im globalen Musikangebot zurechtzufinden – sich darin zu verlieren macht aber Spaß, sobald man in die richtige Richtung gestoßen wird.

Christoph Braun: Ostküste, vornehmlich Brooklyn. Das ist das Zentrum und der Ausgangspunkt der Schneise, die »F*>k Dance Let's Art« in diese weltumspannende Szene schlägt. Bei näherem Hinsehen macht es durchaus Sinn, den ersten Umriss so regional zu beschränken. Die Wohnorte fast aller Künstler und Bands liegen östlich des Bible Belts. So fallen neben den bereits Genannten die jungen Menschen von der Westküste wie etwa Nobody ebenso weg wie Koushik aus Kanada oder die Thieves Like Us aus Europa. Dass die Zusammenstellung trotz aller – sicher reflektierter – Leerstellen von Bedeutung ist, macht ein Umstand klar: Nicht nur scheinen alle von der Zeitgemäßheit der Songs auf »F*>k Dance Let's Art« zu schwärmen, die gängige Reaktion auf Konzept, Titel und Kohärenz lautet: »Warum bin ich nicht selbst auf die Idee gekommen?« Diese Musik sucht ihr Klangbild in der Breite und fließt. Sie bezieht sich auf ein verhalltes, verwaschenes Sounddesign, wie es vielen Bands des englischen Labels 4AD in den achtziger Jahren zu eigen war. Gleichzeitig legen selbst die elektronisch gesteuerten Acts weniger Wert auf fette Beats. Ein federnder Flow wird bevorzugt. So kann der Indie-Pop-Song durch das Web zirkulieren. In Kauf genommen wird dabei der Verlust des schönen, altmodischen Parameters ›Klangqualität‹. Das ist durchaus eine politische Haltung, die man – vielleicht tatsächlich wieder – als ›Underground‹ bezeichnen darf.

Dubro: Der Verlust der Klangqualität ist bei Chillwave ein gewolltes Stilmittel und fest einkalkuliert: Um ihrem Lo-Fi-Sound zusätzlich eine psychedelische Note zu verleihen, veröffentlichten beispielsweise Ernest Greene (Washed Out) und Chaz Bundick (Toro y Moi) ihre ersten EPs auf dem Kassettenlabel Mirror Universe Tapes. Ein genialer Coup, ergänzte der leierige Kassettensound doch perfekt das wabernde und schillernde Soundmeer der beiden Releases. Darüberhinaus schwärmte Greene gegenüber dem Wall Street Journal von der individuellen Hörerfahrung und der Haptik von Kassetten. Auf diesen Trichter sind aber nicht nur Bundick und Greene gekommen: Diverse Chillwave-Acts griffen im vergangenen Jahr auf das legendäre Trägermedium aus analogen Zeiten zurück und bescherten der Kassette ihr großes, kurzzeitiges Pop-Comeback. Die Nutzung solcher ›alternativen‹ Tonträger und Vertriebswege wie auch der Verzicht auf eine fette Produktion unterstreicht eine weitere Haltung, für die nicht nur Washed Out und Toro y Moi stehen: Do it yourself! Hört man diesen Sampler, bekommt man große Lust, selbst aktiv zu werden und sich einzubringen.

Braun: Wobei die Kassette paradoxerweise für all das steht, was die digitalen Errungenschaften eben nicht sind: Sie ist total unpraktikabel. Kassettenaufnahmen ins Web zu transferieren, bedeutet ja nicht zuletzt, einen enormen Aufwand zu betreiben. So kommt es zu einer absurden Situation. Eine Szene, die durch das Internet Konturen angenommen hat, schlägt ein Medium der digitalen Vormoderne als Fetisch vor.

THE GHOST OF A SABER TOOTH TIGER

»Acoustic Sessions«

(Chimera Music / Indigo)
26.10.10

Ralf Krämer: Lassen wir den Faktor ›Verliebtheit‹ erst einmal beiseite: Was macht die Konstellation Model/Musiker so zwingend, dass sie sich regelmäßig im Privaten ereignet, um dann zum Medienereignis zu mutieren? Wo beginnt das öffentliche Bekenntnis zu einer Liebe in den öden Narzissmus von Sänger Seal und Gattin Heidi Klum abzugleiten, in deren aktuellem ›Musikvideo‹ die griechische Mythologie in Gestalt des fruchtbaren Techtelmechtels von Schönheitsgöttin Aphrodite und (Sänger-)Kriegsgott Ares eine so unmoderne wie anödend inszenierte Restauration feiert. Wie sich davon vage zum Vergleich aufdrängende Bilder aus dem letzten Jahrhundert unterscheiden, muss hier festgestellt

DON'T CRY – WORK

Gitarren mit Gunnar Klack

Die Königsdisziplin der modernen Kulturindustrie heißt natürlich: kommerzieller Sellout. Doch zeigen uns die **KINGS OF LEON**, dass heutzutage zu einem Ausverkauf mehr gehört als der altbackene Vorwurf, einen Majorlabel-Plattenvertrag zu unterschreiben und einen Werbedeal einzugehen. Bei keiner anderen Band geriet der Umbau vom verschrobenen Garagengeschrammel zum stadiontauglichen Breitbeinrock derart radikal. Selbst Spex berichtet 2007 noch staunend, wie die ulkig-präpotenten Teenager-Bärte zu hochglanzpolierten Fashion-Püppchen mutierten. Doch mit dem Millionenerfolg des letzten Albums »Only by the Night« verabschiedeten sich Kings of Leon nicht nur von Produzent Ethan James, sondern auch von jeglicher Distanz zur Marketingmaschinerie. Die drei Brüder und ihr Cousin besitzen mittlerweile sogar eine eigene Modelinie! Als Bassist Jared Followill kürzlich während eines Konzertes von einer Taube angeschissen wurde, brach die Band nach drei Liedern ab und beendete den Gig im Verizon Wireless Amphitheater von St. Louis. Dieses selbstgefällige Verhalten schlug sich nieder auf das aktuelle Album »Come Around Sundown« *(SonyMusic)*, das ebenso lustlos wie nichtssagend geriet. Die erste Single heißt »Radioactive« und ist selbst aktiven Teilnehmern der Debatte um die Laufzeitverlängerung von Atomkraftwerken nicht zumutbar. Dass die bekannte Gleichung Underground = interessant / Mainstream = dumm nicht mehr aufgeht, führt zwar oft zu aufregenden Überkreuzungen von Massen- und Gegenkultur. Doch bedeutet es zugleich, dass selbst die denkbare Menge aller kommerziellen Sellouts getrennt werden muss in anspruchsvolle Ausverkäufe und die vollends dämlichen. Wer über den plötzlichen Massenappeal ›seiner‹ geliebten Band jammern möchte – ein aktuelles Beispiel wären Arcade Fire –, der soll sich bloß einmal mit den Kings of Leon beschäftigen, um zu bemerken, wie der wirklich schreckliche Ausverkauf aussieht.

Diesem Problem mussten sich die Fans der **MANIC STREET PREACHERS** niemals stellen, weil dafür die notwendige Fallhöhe schon immer fehlte. Der lang verschollene und mittlerweile für tot erklärte Bandgründer Richey Edwards sah sich bereits zu Anfangszeiten der Band dazu genötigt, mit Eigenverletzungen zu demonstrieren, dass er als Künstler etwas zu sagen hätte. Edwards hatte nur leider nichts zu sagen. Anstatt einer echten Aussage schnitt er sich während eines Interviews (!) die Worte »4 Real« mit einer Rasierklinge in den Unterarm. Die verbliebenen Mitglieder kultivieren seine Kombination aus Selbstgerechtigkeit und Weinerlichkeit bis heute. Sie wählen für ihre Ausdrucksmittel stets die schlechte Seite des Britpop – Bitterkeit statt Humor, Bombast statt Vielfältigkeit, Überspanntheit statt ironischer Blasiertheit. Ihre neueste Veröffentlichung »Postcards from a Young Man« *(SonyMusic)* macht da keine Ausnahme, sie bleibt im Jahr 1996 stecken. Dass für das vorherige Album »Journal for Plague Lovers« Steve Albini als Koproduzent engagiert wurde, wirkt da glatt wie ein versehentlicher Fehltritt. Erwartungsgemäß wurde diese Entwicklung wieder revidiert und für die neue Platte stattdessen die übliche Inselaffigkeit bemüht.

Ein musikalisches Gegengift dazu bietet das Projekt **THE APE** mit dem Album »Nothing but an Underapement« *(Snowhite / Clouds Hill / Cargo)*. An den Postrock-Dekonstruktionen vom Klimpern bis zum Sägen betätigen sich hier die Labelbetreiber von Clouds Hill Ltd. selbst – die Hamburger Sebastian Nagel und Johann Scheerer. Als weiteres Mitglied von The Ape ist der umtriebige Matthias »Tex« Strzoda zu erwähnen, der dem Schlagzeug hier Beats verschiedenster Tempi abringt. Nachdem Nagel, Scheerer und Strzoda seit Jahren in wechselnden Kollaborationen in Erscheinung treten, formiert sich hier der abstrakte Flügel der Hamburger Schule zu einem stilsicheren Kunstrock-Manöver. Immerhin handelt es sich bei dem Label Clouds Hill Ltd. um den Verlag des Clouds Hill Recording Studios von Johann Scheerer und Thies Mynther. Herausgegeben wird nur, was zuvor im eigenen Studio aufgenommen wurde.

werden: Als John Lennon alle Welt mit der »Ballad of John and Yoko« an seiner Hochzeit teilnehmen ließ und Jahre später von Annie Leibovitz splitternackt und in Embryohaltung an der bekleideten Yoko Ono hängend fotografiert wurde, konnte und musste die Emanzipation (von der Allmacht der Pilzköpfe, dann auch der Frau im Allgemeinen und der japanischen Künstlerin im Speziellen) mitgedacht werden. Klum & Seal stellen Mitdenken eher unter Strafe. Der Link in die Gegenwart: Akustische Gitarren machen auf watteweich gespielte Stahlharfen. »Pulling up the curtains on the magic show / Heroes and ghosts sit in the front row«, singt ein leicht näselnder Jüngling; die Moll-Melodie steigt zum Himmel, ein sanfter Sopran sorgt für saubere Harmonien: Das ist melancholische Engelsmusik, wie man sie seit »I Will« oder »Blackbird« der Beatles nur selten gehört hat. »Where does young love go? / Down Lavender Road« heißt es dann im Refrain. Würde hier mit »Lavender Road« tatsächlich auf das gleichnamige australische Modelabel für Übergrößen angespielt werden, müsste man dem Duo, das sich hinter dem epischen Projektnamen The Ghost of a Saber Tooth Tiger verbirgt, glatt Zynismus attestieren. Schließlich haben wir es auch hier mit einem sehr berühmten Musiker zu tun, der sich von einem standesgemäß gebauten Supermodel, es handelt sich um Charlotte Kemp Muhl, begleiten lässt.

Hendrik Otremba: Großes Kino! Spätestens beim zweiten Stück »Jardin du Luxembourg« braucht der geneigte Hörer keinen DNA-Test, um sich über die Vaterschaft klar zu werden. Der Sänger ist John Lennons Sohn Sean. Der sympathisch rumpelnde Flow des Weißen Albums zieht sich zwar durch die ganze Platte, doch nach Solo-Versuchen, Zusammenarbeiten mit Mutter Yoko Ono, Vincent Gallo und Thurston Moore beweist Sean Lennon hier auf allen Ebenen charmante Eigenständigkeit. Die Songs strahlen Souveränität aus, die Texte Poesie und die Stimmen der beiden ergänzen sich geradezu symbiotisch. All das sorgt dafür, dass die sehr nette gemeinsame Zeit, die Lennon und Muhl offenbar miteinander haben, ihren Zuhörern eine ebensolche verschafft.

Krämer: The Ghost of a Saber Tooth Tiger veröffentlichen ihr Debüt auf dem eigenen Label Chimera Music, das bisher unter anderem das Comeback-Album der Plastic Ono Band herausbrachte. In Kürze werden hier auch nicht zur Familie zählende Bands eine Renaissance der mehr oder weniger verschrobenen Weltentrückung von Syd Barrett und der Incredible String Band feiern.

Otremba: Manchmal driften die latent an Nick Drake erinnernden »Acoustic Sessions«

so herrlich campy in den Kitsch ab, dass sich gar die Carpenters als Vergleich anbieten.

Krämer: Der mittlerweile 35-jährige Sean Lennon hat hier, nach zwölf Jahren, in denen er eine eher zerrissene Diskografie hingelegt hat, wohl seine künstlerische Heimat gefunden. Und mit Charlotte posierte er letztes Jahr für Terry Richardson in einer exakten Reinszenierung des erwähnten Leibovitz-Portraits seiner Eltern, nur mit vertauschten Rollen. Wovon sich da wer genau emanzipiert, ist Spekulation. Hauptsache, man emanzipiert sich überhaupt.

THE HUNDRED IN THE HANDS

»The Hundred in the Hands«

(Warp / RTD)
17.09.10

Ralf Krämer: Seit zwei Jahren gibt es im Internet einen gut dreieinhalbminütigen Zusammenschnitt von Flugschauen der US-Luftwaffe, zu dem ein hübscher Postpunk-Popsong die Unentschiedenheit eines Liebespaares in die berückend unangemessenen Zeilen packt: »These are our times / The end times / And when the lights / All go out / You be ›Bombed Berlin‹ / I'll play Stalingrad«. Es handelt sich dabei um das Video zu »Dressed in Dresden«, der Debütsingle von The Hundred In The Hands. Wer und was steckt hinter diesen Händen? Nun liegt die Möglichkeit einer ausführlicheren Antwort vor.

Thomas Hübener: Das Bostoner Duo verbindet auf seinem Albumdebüt zunächst einmal die unterkühlt-charmanten Analogsynthiesounds der Minimal Wave der frühen achtziger Jahre (»Killing It«) mit dem glockenhell-funkelnden und dabei zugleich immer unterschwellig melancholischen Niedlichkeits-Pop-Zugang Saint Etiennes oder der Dubstars (»Young Aren't Young«). Der Gesang mit seiner Mischung aus Femme fragile und erzwungener streetwiser Abgeklärtheit besitzt Betörungspotenzial. Passagenweise (»Pigeons«) erklimmen The Hundred In The Hands gar die olympischen Ausläufer des radiotauglichen Großformat-Pops Marke Kylie – allerdings in Low Fidelity.

Hendrik Otremba: Die nicht so abwegige Befürchtung, dieses Männlein/Weiblein-Gespann mit Gitarre und Electronica sei ein ermüdender Aufguss des durch Omnipräsenz im kommerziellen Äther mittlerweile nur noch lästigen Duos The Ting Tings, bestätigt sich nicht. The Hundred In The Hands bieten durchaus den ein oder anderen Distinktionsgewinn, wenn zum Beispiel bei »Lovesick (Once Again)« ganz kurz ein wirklich deeper Bass anwubbert, so subtil, dass es fast Understatement ist.

»Sean Lennon und Charlotte Kemp Muhl haben offenbar eine nette Zeit miteinandner.«

Hendrik Otremba
über The Ghost of a Saber Tooth Tiger

Krämer: Das Spiel mit den Erwartungshaltungen schimmert also als Konzept durch. Deep, aber Understatement, großer Pop, aber DIY-Sound. Im erwähnten Video fliegen Jets durcheinander – die Bilder flirten mit der Möglichkeit von Crashs –, doch die einzigen Wolken am Himmel sind kunstvoll gebündelte Kondensstreifen. Nun, Warp sei Dank mit deutlich mehr Geld ausgestattet, legt das Video zu »Pigeons« eine gleichzeitig menschlichere, dabei umso pompösere Variation vor: »Saturday, Saturday comes« säuselt Eleanore Everdell, und eine junge Frau im Feinripp-Hemd tanzt auf einer offenbar properen Party, bis sich ihr gereizter Magen im verzerrten Gesicht widerspiegelt. Sie öffnet den Mund: Es sprudelt Funken. Weder Löschschaum noch der taumelnde Gang ins Freie können daran dauerhaft etwas ändern, erst der Crash mit einem Auto setzt dem ganzen ein Ende: Die Funkenspeierin verwandelt sich in ein Feuerwerk am Nachthimmel. Jason Friedman scheint das alles aus der Distanz zu beobachten, während er stoisch seinen Bass zupft und Partnerin Everdell feststellt: »She is still not still is not still / He is here and not here at all«, und es wird klar: Aus unterlaufenden Erwartungen gewinnen The Hundred In The Hands nicht nur ihren musikalischen Stil, er ist auch Ausdruck ihrer melancholischen Weltsicht, die sich nicht zuletzt in ihren Songtexten manifestiert.

Hübener: Auf der zweiten Seite des Albums allerdings wird Friedmans Gitarre immer adipöser, und die glitzernden synthetischen Pluckerflächen verschwinden leider vermehrt hinter bös daherspuckenden Gitarrenbrettern. Die halbverweste Leiche des Rock'n'Roll wird einmal mehr exhumiert und mit niedrig dosierten Punk-Infusionen wiederzubeleben versucht, allerdings will man dabei das Pop-Boot nicht verlassen. Das funktioniert nicht und klingt wie Shampoo.

Otremba: Oder wie Bloc Party. In den guten Momenten denkt man hingegen ein bisschen an Karen O. und die elektronischen Ausflüge ihrer Band mit den drei Ypsilons.

Michael Lutz: Weitere Referenzen drängen sich auf – vor allem, was Everdells Gesang betrifft: Über vielen Songs schweben Erinnerungen an Aimee Mann, insbesondere an ihre Version des Harry-Nilsson-Klassikers »One«. In anderen Stücken eifert sie mit einigem Gespür Trish Keenan nach, jener Birminghamer Sängerin, deren synthetisch-fragile Lichtstimme stets die stärkste Sogkraft im cineastischen Haze-Pop von Broadcast ausmacht. Man könnte noch mehr aufzählen, doch um auf eine mögliche Formel zu kommen: The Hundred In The Hands schöpfen aus ihrerseits verehrten Werken des zeitgenössischen Indie- und Elektropop-Fundus und verschachteln das Gefundene neu. Im Ansatz also völlig legitim, in der konkreten Umsetzung jedoch leider zu unentschlossen. Trotz des mangelnden autonomen Ausdrucks sollte man diese Band nicht aus den Augen verlieren. Wenn The Hundred In The Hands an den richtigen Stellen feilen, könnte ihr Stilmosaik schon bald als apartes Enigma erklingen.

OF MONTREAL

»False Priest«

(Polyvinyl / Cargo)
17.09.10

Christoph Braun: Wir müssen uns diese Indie-Popper aus Athens, Georgia, weiterhin als glückliche Menschen vorstellen. Gagaglücklich. Denn dann, ja nur dann, ist es möglich, sich den Sound auszumalen, den Of Montreal jetzt verbreiten. Sie vereinen auf »False Priest« das Schreiben transluzider Songs mit den Anspielungen auf das Freak-Topos des Funk, das ihren Songwriter und Sänger Richard Barnes seit dem Album »Hissing Fauna, Are You the Destroyer?« beschäftigt. So wimmelt »False Priest« vor Beats, vor afrikanischem Klöppeln und Synthesizern und braucht als Gitarrenpop desöfteren keine einzige Saite. Mit Gospel-Inbrunst werfen sich Of Montreal in die Stücke hinein, als seien sie eben erst der Luke des Motherships von George Clinton, dem Außerirdischen, entstiegen.

Lukas Dubro: Die abgedrehte Verspieltheit von »False Priest« kann durch einen Blick auf den Entstehungsprozess des Albums hergeleitet werden: Zum ersten Mal hat Barnes ein Album nicht allein im Heimstudio aufgenommen und produziert. Stattdessen begab er sich in das Ocean Way Recording Studio, um gemeinsam mit einem Produzenten an seinem unverkennbaren Sound zu tüfteln. Jon Brion ist der Mann, der Barnes nicht nur dazu ermunterte, seinen Laptop zuzuklappen, sondern ihm auch sein umfangreiches Repetoire an Oldschool-Analog-Synthies zum Experimentieren bereitstellte und dafür sorgte, dass auf »False Priest« neben synthetischen Sounds auch ein Live-Drumkit, Pianos und verzerrte Gitarren zum Einsatz kommen. Um den entstandenen Sound, der zwischen tiefen Funkbässen und den bei Of Montreal obligatorischen Falsetteinlagen oszilliert, richtig genießen zu können, riet Barnes, das Album im Club oder im Auto zu hören. Ein weiterer Anleitungshinweis lautet: Hör die Musik nicht allein, sondern teile sie mit deinen Freunden, deiner Familie und deinen Feinden! Barnes ist nämlich nicht nur gagaglücklich, sondern zeigt sich auch besorgt um die in unserer kapitalistischen Gesellschaft immer mehr vereinsamenden und verblendeten Menschen. So finden sich auf »False Priest«, dessen Titel laut Barnes kein Statement gegen die Kirche, sondern gegen einen restriktiven Selbstbetrug sein soll, am Ende des letzten Stücks auch folgende Zeilen gegen das Streben nach dem Falschen und für mehr Nächstenliebe: »If you think some prophet's words are more important than your brother and your sister, you're ill and you're wrong you're wrong«.

Hübener: Zu gern möchte man für weiterführende Informationen die Nummer des Dealers haben, der Kevin Barnes das Zeug verkauft, das ihn hier so dermaßen angstfrei-strahlegrinsig-kosmosumarmend draufbringt. Selektive Serotonin-Wiederaufnahmehemmer? MDMA? Ketamin? Pilze? Oder vielleicht doch ein Mädchen? Der von pumpender Funkiness begleitete, falsettiert-beschwipste Gesang, der zuweilen an einen ausgelassenen Robert Smith in den späten achtziger Jahren (»Hot Hot Hot«) erinnert, ist auf diesem prinzipiell geilen Album jedenfalls nur in homöopathischen Dosen von maximal drei Songs am Stück zu ertragen.

Anne Waak: Womit auch das eigentliche Problem von »False Priest« benannt wäre: Of Montreal hinterlassen hier, anders als auf den sehr hörbaren Vorgängeralben, den Eindruck eines Witze-Erzählers mit ADS, der, aus Angst davor, langweilig zu wirken, eine lustig gemeinte Pointe nach der anderen zündet. Und damit einigermaßen nervt.

OVAL

»O«

(BBE / Alive)
06.09.10

B. WELLS & S. SCHNEIDER

»Pianotapes«

(Thrill Jockey / Rough Trade)
05.11.10

HAUSCHKA

»Foreign Landscapes«

(Fat Cat / Rough Trade)
25.10.10

Ralf Krämer: Im Kontext zweier weiterer neuer Veröffentlichungen schließt die seit zehn Jahren geduldig erwartete Oval-Platte »O« einen Kreis, der den Weg von der Kammermusik der vorletzten Jarhundertwende über die reduzierten Tasten-Sounds von Neuer Musik und Ambient bis hin zum posttechnoiden Minimalismus abzirkelt. Statt Hauschka, Bill Wells & Stefan Schneider und Oval könnte man auch sagen: Béla Bartók, John Cage & Brian Eno. Und… Oval.

Thomas Hübener: Die Drum-Improvisationen auf Disc 1 von »O« hätten trotzdem nicht unbedingt sein müssen. Da wird das Ganze plötzlich jammig und beginnt im Geiste schlechten Krautrocks vor sich hin zu daddeln. Viel schöner sind da die 50 Miniaturen auf der zweiten CD. Verknispelte isolationistische Gitarrensounds klingen melancholisch vor sich hin. Wie bei japanischer Malerei im Geiste des Zen-Buddhismus geht es weniger um das Dargestellte, sondern mehr um das nicht gezeigte Drumherum, es geht also weniger um die zum Klingen gebrachten Töne selbst, sondern mehr noch um die sie umgebenden Leerstellen, um die nicht angeschlagenen Töne, um die Stille, um den Raum. Diese Klangvignetten funktionieren wie Haikus. Markus Popp hat äußerst reflexionsbefördernde, aber dabei in sich selbst völlig unverkopfte und unanstrengende Musik zum Kontemplieren erschaffen.

Krämer: Kontemplation ist auch Wells & Schneider ein hohes Gut, ebenso dem Berliner Volker Bertelmann, der unter dem Alias Hauschka seit ein paar Jahren kleine Clubs und große Festivals, Roskilde etwa, mit seinem präparierten Piano bespielt. Auch seine neue Platte feiert die im allgemeinen »Klassik« genannte Musik als Urschlamm der modernen, populären Musik. Unter schwelgerischen Melodielinien und repetitiven Rhythmen klöppelt er rein aufs Geräusch zielende Bearbeitungen traditioneller Instrumentenkörper zu naturrobusten Soundteppichen. Vergleiche dazu die Headline der Spex-Titelgeschichte über Oval vom Mai 2000: »Die Maschine ist der Star«; Hauschka setzt Streicher, Blech- und Holzbläser zuweilen wie Maschinen ein. Das Ergebnis: moderne Kammermusik, die beinahe genauso auch schon vor 100 Jahren hätte entstehen können. Konzentriert und entschleunigt man ihren Kern aufs Wesentliche, rückt das Ergebnis in der musikgeschichtlichen Chronologie ein paar Jahrzehnte weiter oder in der Gegenwart zum umtriebigen Bill Wells aus Glasgow und dem To-Rococo-Rot-Drittel Stefan Schneider. Arbeitsteilung für deren »Pianotapes«: Wells spielt Klaviermelodien, die auch Hauschka seinen Violinen gönnen würde. Schneider nimmt mit zwei alten Maschinen auf, spielt die Bänder in veränderter Geschwindigkeit zurück, was Wells ergänzend verdichtet. Auch hier: das manipulierte oder auch bewusst defekt klingende Klavier als Maschinen-Star, in dem es quietscht und widerhallt. Oval widerrum scheint all diesen Klängen ihre Körper zu entziehen, sie neu zu arrangieren, bis aus den körperlosen Klängen etwas Neues und gleichsam ungeheuer vertraut Erscheinendes entsteht.

Hübener: Das Interessante an Oval alias Markus Popp hingegen ist, dass sich der Wahlberliner zwar von der Glitch-Philosophie und der Arbeit mit manipulierten und defekten CDs verabschiedet hat – was ja im virtualisierten iTunes-Zeitalter auch nur zeitgemäß ist –, das Resultat aber gar nicht so weit von seinen früheren Arbeiten entfernt ist. Beschäftigte sich Popp ehedem mehr mit der Programmierung von Software, die die Oval-Tracks zu weiten Teilen selbst prozessierte, als mit Komposition im engeren Sinne, so ist »O« dem Vernehmen nach auf einem billigen Rechner mit Standard-Software entstanden. Popp scheint die virtuellen Gitarren am Aldi-PC selbst einzuspielen, der performative Aspekt und die Musikerhaftigkeit sind hier also erstmals voll ausgeprägt. Das Resultat ist großartig. In der Beschränkung zeige sich erst der Meister, wusste schon Goethe.

Krämer: P.S.: »Perkussionsmusik ist eine Übergangslösung der klavierbeeinflussten Musik bis zum Erreichen der finalen Musik der Zukunft.« (John Cage: The Future of Music: Credo, 1937)

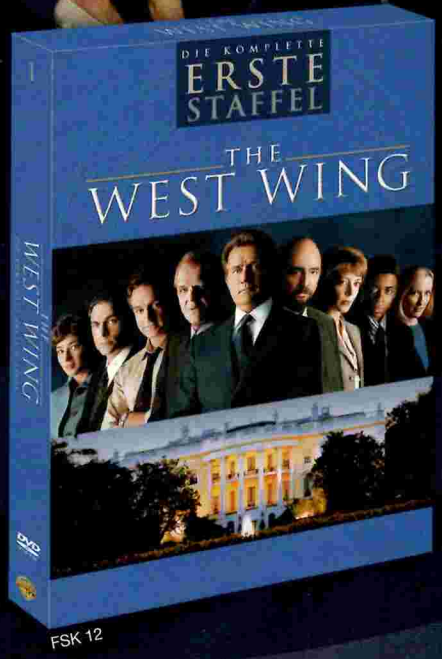
26 EMMY® AWARDS

EINE DER ERFOLGREICHSTEN SERIEN
DER LETZTEN JAHRE JETZT ENDLICH AUF DVD

IM ZENTRUM DER MACHT

»*The West Wing* ist so
anders und so viel besser als alle
Serien dieser Welt.«

(Süddeutsche Zeitung)



THE
WEST WING

DIE KOMPLETTE ERSTE STAFFEL
JETZT NEU AUF DVD

SPEX PRÄSENTIERT

LIFE IS LIVE #3. BODY LANGUAGE. WHAT'S QUEER ABOUT QUEER POP?

11.11. - 13.11.
Berlin – Hebbel am Ufer
(HAU 1 & HAU 2)

»Life Is Live«, die von Christoph Gurk kuratierte Konzert- und Diskussionsreihe, stemmt sich gegen die Kommerzialisierung des Konzertbetriebs und bietet neben Liveshows und Performances einen theoretischen Überbau: »Body Language«, die dritte Ausgabe, widmet sich den Verflechtungen von Popkultur und queeren Rollenmodellen. Wie widerstehen subkulturelle Codes, wenn sie von den Aneignungsmechanismen der Popkultur von Nivellierung bedroht sind? Neben Co-Kurator Tim Stüttgen werden unter anderem Bettina Köster, Men, Christina Nemec und Terre Thaemlitz diskutieren und auftreten. *www.hebbel-am-ufer.de*

THE PYRAMIDS

27.11. Frankfurt – Brotfabrik . 28.11. Berlin – Volksbühne
09.12. Hamburg – Kampnagel

Das Afro-Jazz-Kollektiv The Pyramids besteht mit Unterbrechungen seit 1970 und befindet sich seither auf Kreuzfahrt durch die Kulturen. So haben sie einen ekstatischen Sound entwickelt, der sich unter anderem aus Improvisation und afrikanisch inspirierten Trommelritualen zusammensetzt, und dem die Zeit bis heute nicht habhaft werden konnte. Die drei Konzerte in Deutschland bedeuten die ersten Europa-Auftritte seit den Anfängen dieser mysteriösen Combo.

CHRISTY & EMILY

16.10. CH-St.Gallen – Palace (mit The Nightingales)
17.10. Schorndorf – Manufaktur (mit The Nightingales)
18.10. Berlin – Festsaal Kreuzberg (mit Irmler & FM Einheit)
19.10. Nürnberg – The New Museum
20.10. Landshut – Wintergarten . 21.10. Erding – Altes Kino
22.10. Weikersheim – Club W 71 . 26.10. München – Laab
27.10. CH-Basel – 8-Bar . 06.11. A-Innsbruck – Wascherei P
07.11. Ulm – Cat

Musik, die den grellen Effekt meidet, ist mitunter imstande, die stärkere Sogkraft zu entwickeln. Hier sind es schimmernde, balladeske Songs mit Barrelhouse-Piano, Mundharmonika, irrlichternden Gitarren und verschleppten Vocals: »Christy Edwards und Emily Manzo driften mit ihrem direkt an die frühen The Velvet Underground anknüpfenden opaken Harmoniegesang, mit ihren dunklen, minimalistischen Arrangements und vergangene Jahrzehnte beschwörenden Melodien an Musik an, die heute so nicht mehr gemacht wird, aber nie unmodern war.« *(Spex #328)*

ELEVATE FESTIVAL

21.10. - 26.10. A-Graz – Diverse Orte

Das diesjährige Elevate Festival geht der Frage nach, welche Rolle soziale Bewegungen und zivile Initiativen in der heutigen Gesellschaft spielen und wie mit diesen Ideen ein Gesellschaftswandel erreicht werden kann. Das Diskursprogramm mit den Themenschwerpunkten »Change!«, »Mobilize!« und »Communicate!« wird von Aktivisten wie The Yes Men, Nnimmo Bassey und vielen weiteren gestaltet, zum musikalischen Line-up zählen u.a. Actress, Christoph de Babalon, Joy Orbison und Mount Kimbie. *www.elevate.at*

MUTTER

09.12. Augsburg – Ballonfabrik . 10.12. Schorndorf – Manufaktur . 11.12. Weinheim – Café Central
16.12. Hamburg – Hafenklang . 17.12. Husum – Speicher
18.12. Wolfsburg – Hallenbad

Die deutschsprachige Popmusik hat in letzter Zeit einen guten Lauf: Die aktuellen Platten von Protagonisten wie Kristof Schreuf, Hans Unstern oder Ja, Panik zeichnet eine neue Dringlichkeit aus, in deren Kern man immer wieder Verweise auf Max Müller erkennen kann. Der prägt mit seinen Bands Mutter, Die Honkas und Campingsex seit den frühen Achtzigern die Textarbeit der hiesigen Pop-Avantgarde. Allerdings ohne auch nur im Ansatz an deren Erfolge anzuknüpfen. Das ändert sich derzeitig spürbar: Nicht nur ist das neue Mutter-Album ein ganz heißer Anwärter auf das Album des Jahres, auch die Konzerte sind längst gesellschaftliche Ereignisse.

BONAPARTE

25.10. Stuttgart – Wagenhalle . 28.10. Köln – Stollwerk
29.10. Bremen – Spedition . 30.10. Hannover – Faust
03.11. Dortmund – FZW . 04.11. Hamburg – Uebel & Gefährlich
05.11. Kiel – Pumpe . 06.11. Berlin – Astra
07.11. Berlin – tba

Ein Widerspruch wie der des »verantwortungsbewussten Diktators« ist für Bonaparte-Vorstand Tobias Jundt kein Problem. In seinem Kollektiv gibt es weder Demokratie noch Ideal, dafür einen ausgewachsenen Willen zum Wahnsinn und jede Menge Zirkusgarderobe. Mit schweißtreibendem Einsatz domptiert Jundt ein in Anzahl und Form ständig wechselndes Kollektiv über die Bühnen. Nicht umsonst galten Bonaparte lange als die Hausband der berüchtigten Berliner Bar 25.

CLUB TO CLUB FESTIVAL

03.11. - 07.11.
IT-Turin & TR-Istanbul – Diverse Orte

Wie jedes Jahr in Turin – und heuer mit Satelliten-Events in Istanbul – versammelt das Club-to-Club-Festival die vorderste Front der zeitgenössischen Clubmusik. Das Highlight: Kode9 wird ein einmaliges Set aus Burials neustem und bislang unveröffentlichtem Material auflegen. Außerdem auf der Gästeliste: Shed, Actress, Joy Orbison sowie Jeff Mills, der mit einer neuen Verbindung aus DJ-Set und Visual-Show debütiert. Lohnenswert ist der Besuch des Club-to-Club-Festivals in den Zeiten des Easy-Jetsets aber auch unter dem Gesichtspunkt, dass zeitgleich in Turin die Kunstmesse Artissima ihre Tore geöffnet hat, ein Umstand, der in den vergangenen Jahren zu etlichen interessanten Überlagerungen von Musik und Kunst geführt hat – von der fantastischen Küche Turins einmal ganz abgesehen. Mamma mia! *www.clubtoclub.it*

BEING BOILED - X-MAS-SPECIAL

08.12. Berlin – Restaurant Themroc

Wenn sich kurz vor Jahresende die Zeit wieder selbst zu überholen droht, lädt das Themroc, Tränke der Subkultur und zugleich Berliner Brückenkopf der Situationistischen Internationale, zum Weihnachts-Dinner auf dem analogen Standstreifen. Max Dax und Michael Lutz kochen, DJ Annie Lennox Tochter legt Platten auf. Eine Reservierung ist nicht nur ratsam, sondern notwendig, da die Fütterung der im Winter Hungrigen traditionell bis auf den letzten Brotkrümel ausgebucht ist: Tel.: +49 (0) 162 425 11 21, Adresse: Torstraße 183, 10115 Berlin

TRICKY

18.11. Karlsruhe – Substage . 21.11. Köln – Stollwerk
22.11. Hamburg – Docks / Prinzenbar Halle
24.11. München – Backstage / Werk

Auf seinem aktuellen Album »Mixed Race«, das neunte nach offizieller Zählweise, klingt Tricky in den seltensten Momenten nach Tricky. Das ist bemerkenswert, denn es bedeutet, dass sich der Bristoler MC während seiner inzwischen schon zwei Jahre anhaltenden Produktivphase erfolgreich von dem Klischee emanzipiert hat, für das er lange Zeit gehalten wurde. Live konnte man das schon auf seinen Konzerten zum Album »Knowle West Boy« erleben. Und jetzt, mit dieser Platte im Rücken, wird sich Tricky endgültig freispielen.

THE HUNDRED IN THE HANDS

17.11. Berlin – Berghain . 18.11. Frankfurt - Sinkkasten
Arts Club . 19.11. Köln – Papierfabrik
20.11. Hamburg – Mondial Halle

Unterkühlte Synthiesounds und eine Stimme mit Betörungspotenzial: Das Bostoner Duo The Hundred In The Hands, ein vielversprechender neuer Act von Warp Records, verschneidet Minimal Wave, plastische Electronica und schräge Gitarren zu einem funkelnden Pop-Panorama. Ihr Debütalbum (siehe Pop Briefing) ist ein erster geglückter Schritt in eine möglicherweise bedeutungsvolle Zukunft. Wer Eleanore Everdell und Jason Friedman wirklich sind, was sie eigentlich meinen und warum man sie im Auge behalten sollte – solche Fragen werden auf Konzerten beantwortet.

ELEKTROAKUSTISCHER SALON

27.10. / 18.11. / 26.11. / 16.12.
Berlin – Berghain

Würde man alle Bands und DJs, die je im Elektroakustischen Salon aufgetreten sind, in eine Reihe stellen, dann hätte man schon einen ziemlich stattlichen Teil der zeitgenössischen Klang-Avantgarde beisammen. Längst gilt die Berghain-Veranstaltung als ein Gradmesser internationaler Tendenzen in Improvisation, Noise und Experimentalmusik. Und daran werden auch die kommenden Konzerte nichts ändern: Lustmord, Oneohtrix Point Never (27.10.), Klangwart, David Cunningham, DJ Ekkehard Ehlers (18.11., Staubgold Nacht), Murcof, Rechenzentrum & Hilary Jeffery sowie Oval (16.12.) sind eingeladen.

Alle Texte: Michael Lutz

HERSTELLERNACHWEISE MODESTRECKE:

ADIDAS www.adidas.com
BARBOUR www.barbour.com
BENCH www.bench.co.uk
BEN SHERMAN www.bensherman.de
CAMPER www.camper.com
CARHARTT WIP www.carhartt-wip.com
FALKE www.falke.com
FILIPPA K www.filippa-k.com
FIRETRAP www.firetrap.com
FRED PERRY www.fredperry.com
HUGO BOSS www.hugoboss.com
KEDS www.keds.com
LEVI'S www.levi.com
MARC O'POLO www.marc-o-polo.com
REEBOK www.reebok.com
REPLAY www.replay.it
ROBERT CLERGERIE www.robertclergerie.fr
SPERRY TOP-SIDER www.sperrytopsider.com
STETSON www.stetson.com
STONE ISLAND www.stoneisland.com

SPEX PRÄSENTIERTE

ARTO LINDSAY
SAMBA MIT KALTEM KRACH

03.09. Berlin – West Germany

Im kalten Kachelbau am Kottbusser Tor herrschte die tropische Hitze des Regenwalds, so viele Menschen drängten sich am ersten Freitag im September in den Räumen des West-Germany-Clubs, um dem New Yorker Gitarristen Arto Lindsay bei einem seiner raren Solokonzerte beizuwohnen. Hemmungslos schwitzten die entrückten Hörer die ohnehin schon feuchten Betonwände voll: eine perfekte Klimasynthese! Denn auch in der Musik Arto Lindsays verbinden sich seit jeher tropisch Vegetatives und urbaner Kachelklang, die heiteren Hüftenschwingrhythmen des Bossa Nova und eher tanzunfreundlicher Noise.

In den späten Siebzigern wurde er in New York zunächst mit spitzkantig zugeschliffenen Krachkaskaden berühmt; in seiner Band DNA prägte er den ruinösen No-Wave-Sound des damals ebenfalls rundum ruiniert wirkenden Lower Manhattan. In seinem stockenden, eher zwischen als auf den Saiten sich bewegenden Spiel verband sich der Stil älterer Free-Jazz-Gitarristen wie Derek Bailey mit dem Feedback- und Bassbrumm-verliebten Postpunk. Doch war der nackte Noise stets nur eine Seite in der Lindsay'schen Welt. Ebenso versiert spielte er in den Achtzigern mit den provozierend gut angezogenen Fake-Jazzern von den Lounge Lizards, um sich später in der Band Ambitious Lovers der Musik seiner Jugend zuzuwenden: In den fünfziger und sechziger Jahren war er in Brasilien als Kind eines Missionarsehepaars aufgewachsen.

Faszinierend ist Lindsays Musik seither immer dort, wo sie diese widerstreitenden Einflüsse verbindet: Noise Rock und Samba, Sonic Youth und João Gilberto, Konzeptkunst und Volksmusik. Am Sonnabend nach seinem Konzert sollte Lindsay in der Kreuzberger Galerie VeneKlasen/Werner unter dem Titel »Symphony Movement« eine Klangperformance zum Thema »Musik und Raum« absolvieren; auf Initiative von Spex kam es gewissermaßen als Auftaktveranstaltung zum Konzert im West Germany. Die Location war ein besonderer Wunsch des Künstlers gewesen, denn in dem kalten Betonsaal im dritten Stock des Kreuzberg Forums sah er das perfekte räumliche Abbild seiner Anfangsjahre; und die Menge, die sich das ganze Treppenhaus hinab bis zur Straße staute, bewies, wie groß das Bedürfnis war, den ›ursprünglichen‹ No-Wave- und Noise-Arto Lindsay wieder zu erleben.

Doch blieb es nicht bei nostalgischem Reenactment, im Gegenteil: Ausgehend vom Noise umkreiste Lindsay anderthalb Stunden lang – lachend im Karohemd – mit seiner zwölfsaitigen Gitarre die Welt und seine musikalischen Vorlieben. Er ließ sein Instrument knurren und klirren; spielte Popsongs, Sambamotive und kalten Krach; zertrümmerte mit dünnen Fingern Akkorde, um aus deren Resten alsdann die schönsten, beschwingtesten Rhythmen emporsteigen zu lassen. Bezaubernd, wie Lindsay dazu auf Englisch und Portugiesisch mit seiner im Alter immer noch schöner werdenden Stimme sang! Doch am tollsten war die Verwandlung des Instruments in seinen Händen: Was erst als stumpfes Herumgerupfe auf den Saiten erschien, klang bald schon wie ein tiefes, leidenschaftliches Atmen. Als habe ein echter Magier hier die Gitarre beseelt und zum Leben erweckt.

Text: Jens Balzer Foto: Roland Owsnitzki

DEZEMBER

ALEXANDER KLUGE & GERHARD RICHTER

Schnee lastet auf den Bäumen, Textminiaturen zu jedem Dezembertag: Alexander Kluge (siehe Interview ab Seite 40) und Gerhard Richter, beide geboren 1932, verabredeten zu Silvester 2009 im Hotel Waldhaus in Sils-Maria eine Zusammenarbeit und kompilierten aus Fotografien und Kalendergeschichten einen Assoziationsstrom. »Dezember«, soeben bei Suhrkamp erschienen, zeigt, wie komprimiert Literatur heute funktionieren kann und steht im Kontext von Kluges aktueller Arbeit zum Thema »Kälte«.

TEXT: ALEXANDER KLUGE **ALLE BILDER**: GERHARD RICHTER

13. Dezember 2009

EIN BEISPIEL FÜR VERGÄNGLICHKEIT: In wenigen Sekunden mußte sich der Zahnchirurg der Mailänder Unfallklinik entscheiden, wie er es mit den zwei abgebrochenen Zähnen des Ministerpräsidenten halten wollte. Ein metallenes Abbild des Doms von Mailand war dem Politiker in das Gesicht geworfen worden. Ärzte waren an der mit grünen Linnen abgedeckten Gesichtsverletzung tätig, richteten die Nase. Die Leibwächter des Politikers verhielten sich übereifrig, weil sie kurz zuvor offenbar versagt hatten. Der für Lippen und Mund zuständige Chirurg konnte nur einen kurzen Blick auf den Schaden werfen. Es schien ihm keine bloße Wunde, sondern eine Frage der maskulinen Signatur.

Erst als letzter kam er zum Zuge. Dank amerikanischer Forschung ist es kein Problem, Zähne in ausreichender Weiße zu ersetzen.Die Form der Prothese konnte der Chirurg nur schätzen. Was tun mit den zwei abgebrochenen Stücken, die noch Stunden zuvor zum lebendigen Körper gehört haben? Soll man sie wegwerfen? Vielleicht waren sie als Beweismittel brauchbar? So übergab der Chirurg diese Gegenstände in einer Tüte der Polizeibehörde.

Der Zahn des Kaisers

Der Mund wund, der Mann im Zerfall. Dieser Mensch, der auf St. Helena gefangengehalten wurde, war kein Bonaparte, kein Napoleon mehr. Zu dieser Zeit trug er den linken oberen Eckzahn noch in

seinem Mund. Um den Zahn herum blutete das Gewebe.

Er hatte diesen Zahn getragen vor Toulon, in Italien, in Ägypten. Die Einzelheiten seines Körpers hatte er kaum beachtet. Sein Sinn war jahrelang nach außen gerichtet gewesen. Ihn hatten die Zehennägel, die Halsmuskeln, ja das Herz und die Finger (arbeitsteilig, von ihm kaum gefühlt, wenn sie nicht krank waren) auf den Feldzügen begleitet. Manchmal die eine oder andere Empfindung im heißen Bad oder an anderen Orten der Müdigkeit nach hektischem Tag. Niemals aber hatte er den Zahn beachtet. Zu Zahnschmerzen neigte er nicht.

Ein britischer Arzt entfernte das Stück Körperkalk, zwölf Wochen vor Napoleons Tod, diesen kläglichen Rest, Ebenbild der Vorfahren. Er entfernte diesen Zahn gemeinsam mit zwei anderen. Lange blieb die Wunde offen. Der Wille des früheren Kaisers, auch der Wille seines Körpers, war an Heilung an diesem Orte nicht interessiert.

In einem Etui lagerte der Zahn dann einige Jahre und gelangte mit anderen Teilen des Erbes, das der Kaiser hinterließ, in den Besitz einer italienischen Adelsfamilie bei Neapel. Von einem Nachfolger dieser Familie wurde der Zahn, inzwischen in ein Samtsäckchen gehüllt, zur Auktion bei Sotheby's freigegeben. Er wurde für 15 000 britische Pfund zugeschlagen. Einem unbekannten Bieter. So ist diese letzte Spur des großen Mannes, einst intim gelagert, aus der Öffentlichkeit verschwunden. Man weiß nicht, wofür sich der Unbekannte, der das Relikt ersteigerte, interessierte.

14. Dezember 2009

EINE MODERNE BANK IST KEIN SCHATZ VON GELD, SONDERN EINE TRUHE VORANGEGANGENEN TUNS UND VERSAMMELTER IRRTÜMER. Bis zum Morgengrauen haben die Delegationen verhandelt. Es gibt dürres Wasser. Die Brezeln, die am frühen Abend noch gereicht wurden, sind aufgezehrt. Draußen inzwischen eine tiefe Schneedecke, die bei Ankunft der Verhandlungsführer noch nicht existierte. Die hochverschuldete Bank ALPE ADRIA wird vom österreichischen Staat übernommen und ist somit gerettet. Ein negativer Kaufpreis für die Anteile der Bayerischen Landesbank ist vereinbart.

Die Konsistenz des Mondes

Der Satellit, ein wertvolles Stück Altmaterial, dessen Rücktransport zur Erde aber teurer gewesen wäre als seine Opferung, hatte mit einem gezielten Einschlag in Polnähe des Mondes KLARHEIT geschaffen. Den Metallkern des Mondes bilden höchstens 3% des Mondvolumens. Ich nehme an, sagte Sigurd Wolfsson, daß ein Raumkörper von der Größe des Mars mit unserem Mutterstern zusammenstieß. Dabei entwich die Mondmasse. Sie hat zunächst in geringer Entfernung die Erde umkreist.Der Mond muß einDrittel des Himmels ausgemacht haben, wenn er leuchtete.

- Für die Vorfahren?
- Ich glaube nicht, daß es schon Vorfahren gab.
- Vielleicht Einzeller, die nichts »sahen«? Aber spürten?
- Jedes Lebewesen spürt etwas.
- Und wohin entwich der marsgroße Weltenkörper?
- Wir werden ihn weit draußen vorfinden. Ein deformiertes Trümmerstück. Immer noch ziemlich groß.
- Jenseits des Pluto?
- Jenseits von Transpluto. Ein dunkles Trümmerstück, nur sichtbar im Gegenlicht der Sonne. Diese ist dort daumennagelgroß. Also, ich glaube nicht, daß wir den alten Gefährten der Erde, den Kollisionspartner, noch einmal »zu Gesicht« bekommen. Messen ja, sehen nein.
- Dann hat damals niemand diesen »Schicksalsschlag«, der vielleicht dem Leben auf dem

Planeten Erde zum Durchbruch verhalf, gesehen?

– Niemand. Vielleicht war aber das GANZE DER ERDE seinerzeit belebt. Die Erde sozusagen ein lebender Riesenkörper. Der Riese Ymir, sagen die alten Texte, verletzt und erschlagen von einem »Gefährten«.[4]

[4] Die russische Gelehrte H. P. Blavatsky behauptet, in tibetischen Klöstern Texte gefunden zu haben, die diese Informationen bestätigen.

15. Dezember 2009

Über dem Engadin hat es die ganze Nacht geschneit. Mit großer Gerechtigkeit liegt der Schnee auf Bäumen, Seen und Ebene verteilt. Eine leichte Last. In den Morgenstunden kann man zwischen Raureif und Schnee kaum unterscheiden. Auf den Bäumen, die an den Hängen stehen, erscheint, aus der Nähe gesehen, die Häufelung des Schnees so dick wie die Äste und Zweige selbst. Es spricht für die Sanftheit, mit welcher der Schnee sich niederläßt, daß eine solche Türmung möglich ist.

In großer Höhe des Tals dagegen, in der Nähe der Grate und Gipfel, haben die Wolken an den baumlosen Hängen einige Millionen Liter Schnee auf engem Raum ausgeschüttet. Eine Wüste oder ein Sumpf insofern, als ein Wanderer bis zum Hals einsinkt. Hier oben herrschen Verhältnisse wie im Eisgelände des Nordens oder im Hindukusch im Osten.

Tom Tykwer, der noch überlegt, ob er den Auftrag für eine Dokumentation »Wer war Jesus wirklich?« ablehnen soll, notiert in seinen Arbeitsheften, daß ein Engel des Morgenlandes und die Geburtsstätte des Heilands in einer Schneekulisse schwer vorstellbar wären. Eher läßt sich mit der Kamera der Schnee auf dem Gipfel hochgelegener Vulkane filmen. An der Schneegrenze des Ätna liegt der weiße Teppich des Neuschnees unmittelbar an der schwarzen Lavazone. Das, so Tom Tykwer, wäre ein Motiv für den Anfang eines Films. Er müßte »Die Pranke der Natur« heißen, weil es um das unheimliche Potential geht, welches in der Erdkruste schlummert.

16. Dezember 2009

Licht-Adern

»Es existiert Licht im Innern eines Lichtmenschen, und der erleuchtet die ganze Welt.«
(Evangelium nach Thomas 24,3)

Die gewaltige Zunahme an Wiedererweckungen in den evangelistischen Kirchen der USA deutet der Soziologe Richard Sennett als »Ausgleich für den verlorenen Status im Klassengefüge«. Ein unerträglicher Verlust ist auszugleichen. Wird, behauptet Sennett, der objektive Wert von Menschen, der sich in ihrer Arbeitskraft spiegelt, von der Gesellschaft offensichtlich geleugnet, muß der subjektive Wert gegen unendlich gehen.

Dies hat zu einer Renaissance des apokryphen Evangeliums des Thomas Didymos geführt. In dessen LOGION, das mit dem Evangelium Johannes' konkurriert, wird bestätigt, und zwar durch Jesus selbst, daß das Licht, aus dem Gott, Sohn und Geist bestehen, auch in jedem gläubigen Menschen leuchtet. Diesen Schatz tragen wir in uns.

Die Nachricht davon gab im Dezember 2009 unglücklichen Familien im Westen des Erie-Sees so viel Festigkeit, daß sie sich zu elf neuen Sekten zusammenschlossen, die inzwischen jeweils eigene Rundfunkstationen, Versammlungsgebäude und Nachrichtenblätter besitzen auf Grund von Spenden.

Wie ärmlich steht der Bankdirektor McAllan vor uns, an dessen Bank unser Anwesen, unser

ganzer Besitz verpfändet sind. In 120 Jahren kaum abzahlbar (und jetzt, nach meiner Entlassung, nicht mehr zu tilgen). Ja, wie armselig steht dieser Verwalter unseres Elends vor uns, gemessen an dem inneren Licht, mit dem wir, meine Familie und ich, die wir ein solches Licht entzündet hielten, vor ihm uns aufgestellt hatten. Er wagte nichts vom Truthahn, den wir ihm vorgesetzt hatten, zu nehmen. Er schützte einen Magenkatarrh vor, versprach, unserem Sprengel der EVANGELISTISCH NEUGEBORENEN demnächst beizutreten. Keine Forderungen mehr auf Zahlung unserer Schuld. Vielleicht nehmen wir ihn gar nicht auf.

17. Dezember 2009

DIE LIST DER MÄCHTIGEN war darauf abgestellt, daß sie erst kurz vor Ende der Beratungen der Kopenhagener Klimakonferenz in Erscheinung treten wollten. Durch ein Paket überraschender Versprechungen sollte zur Rettung des Weltklimas eine Einigung erzielt werden. Dann aber erwies sich, daß die Vertreter Brasiliens, Indiens, Chinas und der USA (unter Marginalisierung der Europäer und Rußlands) Stunde um Stunde berieten und zu keiner Einigung finden konnten.

Die Beobachter der OPEC wirken zufrieden. Inzwischen schichten die Vertreter des UNO-Klimarates ihre Hoffnungen um. In ihrem Umkreis wird davon gesprochen, daß die KLEINE EISZEIT, in welcher der Planet Erde sich derzeit noch befindet, ein Quantum Abkühlung in Reserve hält, so daß die Folgen der durch CO2 und Methan verursachten Erwärmung zeitlich weiter hinausgeschoben seien, als man noch gestern annahm. Tatsächlich hatte sich die These, daß bis zum Jahre 2050 alle Gletscher des Himalaya abgeschmolzen sein werden, nach Computerrechnungen des Klimainstitutes der Aarhus School of Business nicht bestätigt. Giovanni di Lorenzo, der den Leitartikel für die ZEIT schrieb, erinnerte das Fiasko der Klimakonferenz an das Scheitern der Haager Landkriegskonferenz von 1907. Wer sagt, schreibt di Lorenzo, daß das 21. Jahrhundert nicht entgleisen kann, irrt, wenn doch das 20. Jahrhundert offenbar entgleiste. Es geht, fährt er fort, nicht um die Gletscher Grönlands, sondern um die Lawine an Uneinigkeit, die auf dieser Konferenz sichtbar wurde.

18. Dezember 1941

EINE FALSCHE ENTSCHEIDUNG IM KRIEG. Im Monat der großen Unklarheiten, im Dezember 1941, war Marita, die Frau des Chirurgen Dalquen, aus ihrer Provinzstadt nach Berlin gelangt, war im Grandhotel Fürstenhof am Potsdamer Platz abgestiegen und hatte den Wunsch des Oberleutnants Berlepsch, mit ihm zu kopulieren, abgelehnt. Das bedauerte sie schon drei Wochen später. Der junge Offizier fiel in den Kämpfen in Nordrußland. Sie wäre ihm ein letzter Trost gewesen, und unter diesem Gesichtspunkt hätte sie das Kärtchen, das er ihr aufs Zimmer gesandt hatte (sie kannten einander von einem Kostümfest in der Provinzstadt zu Friedenszeiten), anders beurteilt. Sie wäre zu ihm geschlichen. Das war nun alles zu spät. Sie hatte die hoffnungsreiche Beziehung aufsparen wollen. Nicht verschleudern für einen kurzen Moment. Der junge Offizier hatte ihr gefallen.

Liebe 1944

Die Ungewißheit, vor allem die Einflußlosigkeit darauf, ob und wann einer vom Krieg erschlagen wird, macht die Seele kühn. Nichts gibt es mehr zu verlieren.

So bewahrte sich Gerda F. nach einem Luftangriff 1944, der sich über Stunden hinzog, nicht weiter auf. Kein Gedanke, auf einen der zurückkehrenden Kämpfer zu warten, den sie noch kannte und der um ihre Hand bitten würde. Die in den Rüstungsbetrieben der Stadt Zurückgebliebenen

wollte sie nicht näher kennenlernen. Alle suchten sie Nähe. So nahm sie einen Durchreisenden mit auf ihr Zimmer. Sie sahen einander nie wieder. Nichts war daran, was sie bereute.

»Für eine Nacht / Voller Seligkeit / Da geb ich alles hin.«

19. Dezember 2009

Zwölf Assistenten des US-Präsidenten, zwei Budget-Chefs und der Sicherheitsberater des Weißen Hauses bereiten für den morgigen Tag den mit 636 Milliarden Dollar höchsten Etat in der Geschichte des Pentagon vor. IN DER NACHT FÄLLT IN WASHINGTON DER ERSTE SCHNEE. Der Präsident geht um 21 Uhr zum Abendessen hinüber zu seiner Familie. Der Sicherheitsberater verläßt die Runde um Mitternacht. Die anderen arbeiten bis 5 Uhr früh. Als sie durch einen Nebeneingang das Weiße Haus verlassen, liegt die Umgebung verschneit da. Es ist ein Vergnügen, die Füße in den Neuschnee zu setzen.

AUF DEM DACH DER WELT. Weit im Osten, neun Zeitzonen von Washington entfernt, fuhr der Vertrauensmann des Präsidenten, Ambassador Richard Holbrooke, in einer Wagenkolonne schneller Fahrzeuge auf einer Paßstraße. Noch in dieser Nacht wollte er einen Gebirgsort erreichen, wo er mit Stammesältesten der Nordwestgrenze verabredet war.

Das Gebirge hier ist eines der höchstgelegenen Gebiete der Welt, im Dezember eines der kältesten. Die Unstetigkeitsfläche an der Grenze Erdmantel/Erdkruste liegt in dieser Zone in 75 Kilometern Tiefe. Machtvoll drückt die Bruchzone im Indischen Ozean auf die Belutschistanplatte, die seit Äonen die Felsmassen nach Norden treibt, wo sie der Westströmung der Gebirgsmassive des Karakorum begegnet. Entsprechend liegen die Bergmassive des Großen Pamir, des Karakorum und des afghanischen Hindukusch historisch im Streit. Diesen Teil der Erde nennen die Geologen den DRITTEN POL. Schneemassen, Kälte, Nebelbildung und die Unruhe im Erdinnern sind aber, so der Geoforscher Abd el Gawad, von den statischen Verhältnissen in der Antarktis und der Ruhe über dem Nordpolarmeer völlig verschieden.[5]

Holbrooke bewegt sich in einem ungepanzerten Fahrzeug. Zur Ablenkung von Attentätern ist ein von Panzern begleiteter Konvoi auf einem anderen Wege unterwegs. Für diesen Konvoi gibt es die Zusage einer Fernsicherung durch den pakistanischen Geheimdienst, was den Verrat des Unternehmens garantiert. Es ist kein gutes Zeichen für die Macht der USA, so Holbrookes Eindruck, daß eine solche Finte nötig ist. Er hofft, daß den Insassen der Phantom-Kolonne nichts passiert.

In der politischen Geologie des in drei Konfliktzonen geteilten Gebiets (Kashmir, Pakistan, afghanischer Hindukusch) stoßen »eingefrorene« und virulente Krisen in einem Umkreis von etwa 500 Kilometern aufeinander. Da nutzen Verhandlungen und vorläufige Absprachen nichts, meint Holbrooke, der aber seine ganze Geschicklichkeit einsetzt und der Ankunft am verabredeten Ort entgegenfiebert.

Eisnebel blendet die Fahrer. Die Schnelligkeit der Fahrzeuge kann auf dem Schotterweg, der sich eine Straße nennt, nicht genutzt werden. Die Fahrer haben Standlicht eingeschaltet, um möglichst wenig Reflexion in den mikroskopischen Kristallen zu bewirken, die der Nebel mit sich führt.

»DREI WÖLFE SIND AUSGEKROCHEN / DIE RIESIN LIEGT IN DEN WOCHEN / SIE LIEGT ZWISCHEN NEBEL, EIS UND SCHNEE.«

[5] Abd el Gawad, Wrench movements in the Baluchistan arc and relation to the Himalayan-Indian Ocean tectonics, Bull. Geol. Soc. Amer. 82 (1971), S. 1235-1250. Ein Assistent hat Holbrooke einen Vermerk über die Tektonik Nordafghanistans geschrieben, so daß der Botschafter jederzeit gesprächssicher ist, wenn es um den Untergrund des Landes geht.

Ihr Monopol auf die Kunst

Testen Sie MONOPOL GRATIS!*

Wie kein anderes Magazin spiegelt Monopol den internationalen Kunstbetrieb wider. Herausragende Künstlerporträts und Ausstellungsrezensionen, spannende Debatten und Neuigkeiten aus der Kunstwelt, alles in großzügiger und unverwechselbarer Optik: Monopol liefert Ihr monatliches Briefing zu Kunst und Leben.

Überzeugen Sie sich selbst und testen Sie Monopol gratis!*

Lesen Sie die nächste Ausgabe gratis*

Bestellnr.: 707637

Monopol-Leserservice
20080 Hamburg

Telefon
+49 (0) 1805-47 40 47**

E-Mail
abo@monopol-magazin.de

Internet
www.monopol-magazin.de/probe

MONOPOL
MAGAZIN FÜR KUNST UND LEBEN

*Angebotsbedingungen: Bitte senden Sie mir zunächst ein kostenloses Abo-Probeheft. Wenn mir Monopol gefällt, brauche ich nichts weiter zu tun. Ich erhalte Monopol dann monatlich frei Haus zum Abo-Vorzugspreis von 7,50 €/Ausgabe und spare somit über 10 % gegenüber dem Einzelkauf. Falls ich Monopol nicht weiterlesen möchte, teile ich Ihnen dies innerhalb von zwei Wochen nach Erhalt des Gratisheftes mit. Auch danach gehe ich kein Risiko ein, denn ich kann mein Abonnement jederzeit kündigen. Preis im Inland inkl. MwSt. und Versand, Abrechnung als Jahresrechnung über zwölf Ausgaben, Auslandspreise auf Anfrage.

**0,14 €/Min. aus dem dt. Festnetz, max. 0,42 €/Min. aus dem Mobilfunk.

Monopol ist eine Publikation der Juno Kunstverlag GmbH, Lennéstraße 1, 10785 Berlin, Geschäftsführer Martin Paff.

REAKTIONEN

Im Januar 1998 war Christoph Schlingensief Spex-Titelthema, acht Monate später entstand dieses Bild: Schlingensief, mit dem Rücken zur Kamera, kurz vor dem Bad, mit dem seine Partei Chance 2000 den Wolfgangsee tendenziell bis zum Hals von Helmut Kohl ansteigen lassen wollte. (Quelle: www.zdf.de/mediathek, heute journal »Abschied von Christoph Schlingensief«, 21.08.10)

BETR.: *SPEX IM ALTER: DIE POP-ZEITSCHRIFT ENTDECKT DAS THEATER*

In ihrer September-Ausgabe wagt die schon immer schwer theorieanfällige Popkultur-Zeitschrift »Spex« (146 S., 5,50) einen überraschende Schlenker in neue Gefilde. Statt Musiker zu interviewen, rückt sie vier prominente Theaterkünstler ins Scheinwerferlicht. René Pollesch, die Regisseurin Monika Gintersdorfer und die Autorin Helene Hegemann geben Auskunft über ihre Schreibstrategien, ihre Produktionsweisen und ihr skeptisches Verhältnis zu Begriffen wie denen der guten alten Authentizität oder des Originalgenies. Der Theaterberserker Christoph Schlingensief ist gestorben (siehe Seite 3), das »Spex«-Interview ist nun sein letztes Gespräch geworden.

Die alte Bewegung, mit der die Theater Anschluss an die Popkultur suchen, scheint sich umzudrehen. Jetzt saugt das Zentralorgan der deutschen Poptheorie-Fraktion aus den Sumpfblüten des Theaters neuen Nektar. Sei es zum Distinktionsgewinn, sei es, weil das Theater inzwischen in Teilen so hip ist wie die Darkrooms im Berghain. (...) Auch der Theorietransfer vom Pop in die Theaterkritik ist etabliert, seit Diedrich Diederichsen in »Theater heute« das Instrumentarium der Popkritik zur Analyse des Bühnengeschehens verwendet. Adornos Diktum, wonach Musikkritiker, die außer von Musik von allem anderen nichts verstehen, letztlich auch von Musik nichts verstehen, gilt auch fürs Theater.

So liest man die Interviews zunächst als Symptom. Nachdem das Theater den Pop für sich fruchtbar gemacht hat, macht die Poptheorie das jetzt genauso mit dem Theater. Auch wenn die Gespräche manchmal ziellos dahinschlenkern, sorgt der Spielfeldwechsel für hübsche Irritations- und Erkenntnismomente. Zum Beispiel, weil das Scratchen, Loopen und Remixen fremden Materials, das Helene Hegemann anlässlich ihres Buchs »Axolotl Roadkill« zum Vorwurf gemacht wurde, im Pop seit Ewigkeiten etabliert ist. Oder weil das Misstrauen gegenüber einer angeblich echt gefühlten Authentizität, an der sich René Polleschs Theater so virtuos und lustig abarbeitet, zum Pop gehört wie der Silberflitter zu T. Rex und der androgyne Glamour zum Glamrock.

Was im Theater noch für schwerste Irritationen sorgt, die Annahme, dass jedes vermeintlich unschuldige Gefühl, jede als authentisch, also unhinterfragbar behauptete Sprecherposition selbstverständlich den Mustern sozialer Konstruktion und Konditionierung folgt, ist im »Spex«-Kontext Theorieschnee von vorgestern. Spätestens seit Diederichsen und Co. in den achtziger Jahren in der »Spex« die Zumutungen der Rock-Authentizismen samt der testosteronschwitzenden Gitarren-Endlos-Soli zugunsten von Ironie, uneigentlichem Sprechen – eben: Pop – in die Tonne getreten haben, sind diese Schlachten geschlagen.

Diese Diskussion setzt sich bruchlos fort, wenn Pollesch in der »Spex« das Theater als Ort der Lügen feiert: »Das Theater selbst ist in jedem Moment Lüge. Das Tolle daran ist aber, dass wir das genau wissen. Mit dieser Errungenschaft, die dem Medium Theater zugrunde liegt, wird meistens leider überhaupt nicht gearbeitet.« Die dampfende Männlichkeit, die ungebrochen klischeeseligen Herzensergießungen, das frei flottierende Kunstgewerbe im schlechten Theater von Kriegenburg bis Peymann, also das, wozu Schlingensiefs und Polleschs Theater im schönsten Kontrast stehen, wirken da nur noch wie ein rührender Anachronismus.

Das Gegenteil solcher selbstgewisser, stupider Routinen ist Schlingensiefs Kunst der Selbstgefährdung und offenen Suchbewegung, über die er im »Spex«-Interview spricht: »Die Stille der Nacht, das ist die richtige Kulisse zum Schreiben. (...) Es war immer ein sehr befreiender Augenblick, nachts zu realisieren: endlich Ruhe, keiner um mich herum, ich kann loslegen.« Das hat er getan, 49 Jahre lang.

Peter Laudenbach in:
Tagesspiegel, 21.08.10

BETR.: *ALBUM DER AUSGABE*

Wolfgang Voigt ist Richie Blackmore oder Lars Ulrich. Wofür hält sich der eigentlich? Erik Satie? Ich hau die Nerven weg bei diesem Album. Denn wofür steht es? Haut keinen aus den Socken, bis auf die Nachbarn. Detroit und Kammermusik. Deutschland-Blues nach Detroit. Neo-Romantizismus. Hermann Göring. Man kann dazu nicht tanzen, außer man ist auf Pflanzenschutzmittel. Obwohl Tanzen ja noch wurscht wäre. Die Platte kann man sich überhaupt nur anhören und wieder vergessen. Die Platte haut den Zähler zurück in eine Phase, wo Langeweile zum Prinzip wurde. Künstler-Techno für den verschrobenen Akademiker-Nachwuchs. (...) Profan an ECM verkauft. Hören wir uns das Album in 30 Jahren wieder an und vergessen wir es dazwischen. Und, bitte was daran ist radikal, wenn man nicht gleichzeitig sein Spex-Abo überdenken müsste?

Rudolf aus Wien

BETR.: *SPEX #328*

Mit der Ausgabe 328 sägt die Spex an dem Ast, auf dem sie sitzt. Dieser Ast ist extrem dick und wird wahrscheinlich niemals abbrechen, aber erstaunlich ist, welches Sägeblatt sich die Spex ausgesucht hat. Querschlagender Indie-Hype wie der um die Band Hurts wird auf Blatt 11 angesägt. Bevor das Album am 27. August 2010 er-

scheint, schreibt Walter W. Wacht: »Doch das Überphänomen der nuller Jahre, sich durch den Zugriff auf die freien Archive arbiträr selbst zu definieren, führt bei Hurts eben nicht zu Authentizismus. Dafür designen die beiden ihren Sound zu bereitwillig auf eine Weise breitwandig, glatt, rauschfrei und überhaupt so frei von Merkwürdigkeiten, wie man es in den Achtzigern noch gar nicht hinbekam.« Neben einer für die breite Masse unangenehmen Genauigkeit den Sound der 80er betreffend, wird hier ein interessantes Licht auf den Begriff der Authentizität geworfen. Anstatt die Attribute »breitwandig, glatt und rauschfrei« zur Authentizität zu zählen, lese ich hier eher das »bereitwillig« als Hauptargument gegen Hurts. Was soviel heißt wie: Bei genauerer Betrachtung – also auf Albumlänge – könne Hurts das nicht mehr halten, was die Hülle Zwei-Tracks-Hype verspricht.

Auf Blatt 21 dann der noch größere Skandal. Majestätsbeleidigung in Form von Kritik an Arcade Fires Promotionpolitik einhergehend mit der Entledigung aller Verschrobenheit, wie Sebastian Hammelehle das nennt. Und dabei hatte sich doch der Diskurs erst einmal zur Ruhe gesetzt und schon den Sieg durch Arcade Fires Stürmen der Chartspitzen eingefahren gesehen. Für die einen mögen Arcade Fire das höchste der Indie-Gefühle sein, aber sie sind sicherlich nicht die Speerspitze der unabhängigen Musikszene, nicht mal was Montreal angeht (man denke nur an Silver Mt. Zion und Constellation Records). Weiterhin über Helene Hegemanns Praxis der Intertextualität, die allerorten für Aufsehen gesorgt hat, stellt diese Ausgabe der Spex weitere Fragen nach einem in der Indie-Szene tiefsitzenden Wunsch nach Ursprung und Echtheit, nach Abgrenzung gegenüber Kapitalismus und Materialismus. Die Spex spielt da aber nicht mit.

Anstatt all das diffus und im Dunkeln zu lassen und von dem Fundament der Abgrenzung allem gegenüber zu argumentieren, wird in dieser Ausgabe dann auf Blatt 107 noch einmal das Skalpell angesetzt: »Theatralität ist keinesfalls der Feind der Authentizität, sondern lediglich eine rivalisierende Strategie.« Allein die Sprengkraft einer solchen Aussage könnte eine ganze Ausgabe füllen. Authentizität und Theatralität nebeneinander zu stellen und nicht das eine als sich minderwertig entfernenden falschen Katalog von Verhaltensweisen zu sehen, ist eine strukturalistisch anmutende Analyse von bisher als grundlegend geglaubten Voraussetzungen für den Indie-David gegen den Mainstream-Goliath. Dass das Eine im Anderen zu finden und daher danach zu suchen ist, zeigt die Spex mit dieser Ausgabe ganz besonders und außergewöhnlich tiefschneidend. Das Suchen und der Zweifel ist etwas, das zu keiner Strömung passt und sich so gar nicht zu einer sich schon immer im Recht wähnenden Indie-Szene gesellen will. Dass die Spex dies sich jetzt immer mehr auf die nicht vorhandenen Fahnen schreibt, ist umso bemerkenswerter. Sie wird dadurch nicht unnahbarer und aalglatt, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, sie wird dadurch wissenschaftlicher und pointierter, genauer und gewagter, und bewegt sich weg vom allzu ubiquitären Befindlichkeitsgeschreibsel.

www.psychospaltung.twoday.net, 18.08.10

BETR.: *AUTOMATENFRAUEN IM POP*

Liebe Wibke!

Vielen Dank für Deinen Artikel über Robo-Frauen, den ich als willkommene Antwort auf Tobias Rapps Spiegel-Artikel über M.I.A gelesen habe, in dem er argumentiert, weibliche Popstars hätten in der Popmusik die Macht übernommen. Was mir fehlt, ist die Aufschlüsselung der Bedeutung der Begriffe »marktkonform« und »Männerfantasie«, die den Fluchtpunkt deiner Argumentation bilden. Die Heraufkunft des popkulturellen Ideals der starken, kämpferischen Frau, zu dem die Robo-Frau gehört, ist doch bereits eine Antwort auf und Folge von feministischer Kritik. Dabei ist eine Doppelcodierung weiblicher Popikonen als Projektionsfläche für Selbstermächtigungswünsche von Frauen und (nicht nur sexuelle) Fantasien von Männern entstanden. Statt pauschal von »Männerfantasie« zu sprechen, würde ich daher das Bündnis weiblicher und männlicher Fantasie in der Popikonografie stärker unter die Lupe nehmen – einerseits wegen der möglichen Komplizenschaft von Unterdrückten und Unterdrückern, andererseits, weil Frauen heute wesentlich stärker ihr eigenes Bild bestimmen als zu Simone de Beauvoirs Zeiten. Darüber hätte sie sich gefreut.

So würden sich auch Unstimmigkeiten in Deiner Argumentation beheben lassen: Das Drehbuch zu »Metropolis« stammt bekanntlich von einer Frau, ein Prototyp für den »gemachten Menschen« ist »Frankenstein« von Mary Shelley, Lady Gaga arbeitet mit einer betont schwulen (also gerade nicht hetero-normativen) Ästhetik, s/m ist – zumindest in der Szene – ein konsensuelles (!) Spiel der Geschlechter mit Machtverhältnissen, das gerade auch immer Travestie und Umkehrung heteronormativer Rollenverhältnisse beinhaltet. Um nur ein paar Beispiele zu nennen.

Ferner heißt »marktkonform« erstmal – so scheint mir – nichts anderes als »erfolgreich auf dem Markt«, ob es sich dabei um Konformisten oder Freaks handelt, ist eine andere Frage, die dein Artikel – für mich – nur ansatzweise beantwortet. Feministische Anschlussfragen zum Erfolg weiblicher Ikonografien sind z.B.: 1. Warum findet ein bestimmtes Zielpublikum (weibliches und männliches) diese Ikonografie plausibel, welche kulturellen, politischen, sexuellen und ökonomischen Energien werden angetriggert? 2. Welche Produktionsprozesse liegen den Ikonografien zugrunde, z.B.: Wie sind die Teams zusammengesetzt, wer bestimmt welche Entscheidungen, wie viel Gleichberechtigung gibt es? Zur letzteren Frage gibt es in Deinem Artikel nur bei Grace Jones ein Indiz, nämlich die großmäulige Äußerung ihres Lebenspartners, sie sei sein »größtes Kunstwerk«. Eine Vereinnahmung ihres Erfolgs, aber – wie Du selbst schreibst – keine erfolgreiche. Möglicherweise war in Wahrheit er IHR größtes Kunstwerk, sorgte sie doch für Nachschub von Geld und Erfolg?

Alles Beste
Tim

ERRATA:

Im vergangenen Heft hatten sich einige mitunter sehr peinliche Fehler eingeschlichen, die wir hiermit korrigieren und für die wir uns gleichzeitig entschuldigen möchten: Der Text zu **1000 Robota** *stammte nicht, wie angegeben, von Oskar Piegsa, sondern von* **Elias Kreuzmair**. *Im »Vorspiel für OMD« wurde ein falscher Todestag von* **John Lennon** *genannt, richtig ist natürlich der* **8. Dezember 1980**. *Im Vortext zu Max Dax' Interview mit* **Christoph Schlingensief** *wurde dessen Alter mit 50 angegeben, richtig ist, dass er mit* **49** *Jahren verstarb, zwei Monate vor seinem 50. Geburtstag. Und zum Schluss: Der Bildcredit bei Wibke Wetzkers Essay zu den* **»Neuen Automatenfrauen im Pop«** *war falsch, er hätte lauten müssen: © Hajime Sorayama / ARtspace / Uptight 2010 www.hajimesorayama.com*

LESERBRIEFE
BITTE PER E-MAIL AN:
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN:
Spex - Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178
D - 10997 Berlin

VOR 17 JAHREN

Christoph Gurk beschreibt den Platz von Max Müller (Mutter) in der Welt

THE GERMAN ISSUE

Ich bin er

Wenn sie einen guten Abend erwischt haben, können sie im Handumdrehen jeden Club leerspielen. Doch Mutter sind weitaus mehr als die handelsübliche Skandalband. Unter den Bedingungen der Postmoderne arbeitet Sänger Max Müller an einer Sprache, die den Bewohnern der Ghettowelt ein menschliches Antlitz zurückgibt. Christoph Gurk hat in Berlin einen neuen Freund gefunden.

FOTO: STEFAN MALZKORN

Sich wach und wirsch zu verstehen, Daß die größten Widersprüche nicht Auszuhalten, um jemanden wie mich Nicht ernst zu nehmen
(Mutter, *Michael*)

Du Betroffener, Du!
(Zwischenruf beim Konzert im Hamburger Logo)

Der wahre Feind ist auch Der Fundamentalist, Sondern der Zyniker
(Slowenische Volksweisheit)

WIE MAN MIT DEM HAMMER PHILOSOPHIERT

Ich bekenne: Ab und an habe auch ich das dringende Bedürfnis, mir am Kopfkissen den Schädel aufzuschlagen. Gar nicht mal so sehr, weil ich nun schon seit Wochen um die angemessene Sprache für einen Artikel über eine Gruppe ringe, die sich scheinbar jeder Form von Reflexion entzieht, und auch nicht einfach aus einem abstrakten Leiden an der Welt, denn die Welt, für sich genommen, ist erst einmal nichts anderes als die Welt, also ohne Bedeutung.

Der Schmerz, die Krise, beginnt erst, wenn man eine wie auch immer geartete Beziehung zu ihr eingeht, sich als einen Teil von ihr begreift, und dann kann es eben passieren, daß dieser permanente, unabschließbare, sich immer wieder neu formierende und von allen Beteiligten, auch von mir, zumeist als äußerst geil empfundene Prozeß des Sozialen, der gegenseitigen Bedeutungszuweisung, Kontrolle, Abgrenzung und Verfeinerung, nur noch innere Leere produziert.

Es wäre der Realitätsverlust schlechthin, sich daraufhin einfach aus der Sprache in eine stumme Indifferenz zurückziehen zu wollen, denn der Ort, an dem dies möglich ist, trägt den Namen »Klinik«, und Jutta hat ja recht, wenn sie in ihrem Artikel »You're just a piece of actium« (ab Seite 42) fordert, »damit den Ichs« solle endlich aufhören, und von einem »wir« spricht, wo die Wörter über eine soziale Interaktion, die immer neu überprüft, »wie wir leben und warum«, in »Körper überführt« und zu »praktischen Ideen« werden wollen.

Das Problem ist nur, daß dieser Prozeß, als Utopie, bestenfalls in bestimmten, ausgezeichneten Situationen, von einem kleinen, exklusiven Kreis, vorweggenommen wird. Die soziale Praxis, mit der wir alle überwiegend konfrontiert sind, an der man täglich teilnimmt, das »reden, reden, mitreden wollen, und auch, wenn man nicht will, weiterreden«, hat dagegen längst einen Punkt erreicht, wo sich mit jedem weiteren Wort die Bedeutungen zunehmend virtualisieren, die Dinge, die Menschen, von denen und mit denen gesprochen wird, langsam, aber sicher ins Unscharfe diffundieren, nichts mehr ernstgenommen werden kann, wo Kommunikation in Zynismus umschlägt.

Will man also unter solchen Bedingungen die Selbstreproduktion und Handlungsfähigkeit im Sozialen aufrechterhalten, kann ein kurzer, strategischer Rückzug ins Anti-Soziale sehr wohl von Nutzen sein. Dort gilt es, ein Senkblei, einen Standpunkt zurückzugewinnen, von dem aus sich die Welt, ihre Art der Bedeutungsproduktion, grundlegend infrage stellen läßt.

Also: wider besseren Wissens, gegen den berechtigten Drang zur ständigen Historisierung, alles nochmal neu in »gut« und »böse« einteilen (obwohl man sich längst jenseits von »gut« und »böse« befindet), anschließend, für einen Augenblick, die totale Präsenz herstellen, sich harte, unrelativierbare Signifikanten in den Kopf hämmern, so schwer, daß sie einem aus der Hand und durch den Fußboden ins tiefer gelegene Stockwerk krachen, um sie dann mit ihrem (scheinbaren) Gegenteil zu konfrontieren: »Schuld«/»Unschuld«, »Du«/»Ich«, »Dafür«/»Dagegen«, »Wahrheit«/»Lüge« etc.

ES GIBT NICHTS BESSERES, DENN DAS IST DAS LEBEN

In alltäglichen Zusammenhängen mag das als zunächst undurchführbare Operation erscheinen, aber in Berlin lebt und arbeitet ein Mann, der so zu einer ästhetisch kerzektens (Christian Stoemer) in Deutschland beispiellosen Ausdruckskraft gefunden hat: Max Müller, der Sänger und Texter der Band Mutter. Wie um ein Magnetfeld konfigurieren sich sonst als bloße »Issues« wegdiskutierte Themen zu einem schmerzhaft deutlich wahrnehmbaren System von Widersprüchen, seine mehr herausgebrüllten als gesungenen Texte gleichen einem lauten, unrelativierbaren Aufschrei im Moment plötzlich aufscheinender Klarheit, wo alles, was im Werk von Diskursrockern wie Blumfeld oder Cpt. Kirk & bereits zu Abstraktionen geronnen ist, als scheinbar unbearbeitetes Rohmaterial ins Werk gesetzt wird.

In einem Satz: Mutter reden nicht über Dinge, sie geben keine Erklärungen, sondern stellen dar, indem sie die Dinge anders sichtbar machen. Und so ist es bestimmt kein Zufall, daß Max Müller, Gitarrist Frank Behnke (Regie-Assistent für David Lynchs »Blue Velvet«), Schlagzeuger Florian Koerner von Gustorf (Kassenwart bei einer Berliner Stadtteilgruppe der PDS) und Bassist Kerl Fieser (Statist in »Wir Kinder vom Bahnhof Zoo«) im Filmgeschäft aktiv sind und mit immer neuen T-Shirts, Videos und selbergemalteten, sehr aufwendigen CD-Booklets an der Visualisierung ihrer Musik arbeiten.

Nicht, daß diese Musik nun besonders neu oder unerwie interessant wäre. Aus ihren sprichwörtlich schweren, schleppenden, extrem zerquälten, aber auch auf wunderbare Weise kraftspendenden Soundscapes, die stickige Luft zu kaltem Blei erstarren lassen können, mag man vereinzelt die antifunktionale Ästhetik von Flipper, den Melvins oder, wenn man ihnen böse will, einfach Grunzrock heraushören, hier und da erinnern liebevoll inszenierte Klangdetails an das Gemachtsein der Musik, aber im Grunde dient sie der größtmöglichen Verstärkung der Texte, die ihrerseits tänellhaft verschleiert in den Sound eingewoben, ohne die Musik kaum existieren könnten.

Deshalb ist es sinnlos, sich einfach nur das Booklet zur neuen CD »Du bist nicht mein Bruder« durchzulesen, man muß schon hören, wie Müller mit sehr genau geschultem Sinn für rhythmische Proportion die Silben und Intervalle dehnt, Klangfarben und semantische Einheiten zur Musik setzt, um den Worten eben diesen sagenhaften Nachdruck, aber auch eine »gefährliche« Strahlung zu verleihen, die sein Publikum immer in mindestens zwei Lager gespalten hat. Nämlich in Texte wie Jochen Distelmeyer, die ihn für einen der größten Songtexter Deutschlands halten. Und in Schreiber wie Jörg Heiser, die Max Müller ein saspektes Spiel mit Schockästhetik, existentieller Schwere und Authentizitätsmythen vorwerfen.

Solche Einwände sind ja erst einmal nicht unberechtigt, denn Müllers Texte wirken zunächst wirklich wie ein Block in den Mustermaschinen eines Maschinen- oder Nekrogedichts. Es geht um den Holocaust (»Israel«), Tuberkulose (»Ich bin so klein«), Neurodermitis (»Es juckt«), Schizophrenie (»Ich bin es«), und in dem Song »Ohne diese Dinge leben« (von der Debüt-LP mit dem klassischen Titel »Ich schäme mich Gedanken zu haben, die andere Menschen in ihrer Würde verletzen«) hat er ein ziemlich drastisches Plädoyer gegen Zensur abgelegt: »Solange es Menschen gibt«, heißt es da, »wird es schlechte, kranke Gedanken geben. Vergewaltigung, Folter, Mord. Und das ist gut so. Und das ist gut so. Denn ich will. In keiner Welt. Ohne diese Dinge leben. Niemand soll verbieten. Was er vielleicht selber fühlt. Und niemand sollte bestimmen. Was man will und was nicht. Und ich will. In keiner Welt. Ohne diese Dinge leben.«

WIE KANN ICH ERTRAGEN, WAS NICHT MEINE SCHULD IST?

Man mag diese Zeilen für politisch unkorrekt halten, ich aber würde sagen, daß Müller lediglich alle Aporien der gegenwärtigen Zensurdebatte auf die Spitze getrieben hat. Ist es die Aufgabe eines Darstellers, der Dinge anders sieht, solche Widersprüche auch noch aufzulösen? Davon abgesehen, ist Müllers Interesse am »Kranken«, »Abartigen« weitaus weniger ästhetischer Natur, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Hinter der vermeintlichen Schockästhetik steckt ein militanter Humanismus, der den Menschen nicht allein auf gute Intentionen reduziert wissen will. Das Gegenteil würde nämlich in eine Dogmenmoral führen, die schon immer in erster Linie dem Zweck gedient hat, wirklich alles, was dem »gesunden Volkskörper« schadet, zu tagtäglichen, zum Schweigen zu bringen.

Genau darum geht es in Müllers Texten und Musik: Sie sollen das Schweigen brechen. Wenn der Sänger in die Reihe des Schuldbegriffs Attentäters schlüpft, dem Immunbaby des TBC-Virus seltsam zarte Töne entlockt und singt, Gepäst der Unkorrektheit, Michael Kühnen ein menschliches Antlitz verleiht, haben wir es daher weder mit dem empirischen Max Müller zu tun noch mit einem abstrakten Ironiker. Ich, über das konkretes Lebewesen, dessen er seine Symptome leiht, weil ihnen der öffentliche Diskurs die Sprache verschlagen hat, weil sie dem Unsichtbarkeit mit Bedeutungen überladen, weil sie zur Hülle symbolischer Machtverhältnisse die Insassen einer terroristischen Glattheit gewonden und sind so die Dinge, »die

»Wo andere wegsehen, schaut er nicht nur hin, ja, er kann das von allen nicht Gesehene sogar anfassen, ohne es zu beschmutzen. In einem relativ geschützten, weil ästhetisch codiertem Raum lebt er stellvertretend für alle aus, was den anderen unmöglich ist: Max Müller, der freundliche, kleine Schmerzensmann, trägt alle Last, alle Schuld, alle Peinlichkeiten dieser Welt auf seinen schmalen Schultern. Und deshalb muß er länger wachbleiben als der Rest. Nicht, um einfach mitzusumpfen, wie all die anderen, die das Leben in der Subkultur als eine bessere Ausrede für Zeitverschwendung betrachten; er bleibt länger wach, um achtzugeben, daß jetzt nicht alles untergeht; einer muß ja aufpassen, nachts in Deutschland, wenn alle schlafen, obwohl sie glauben, daß sie wach sind; also wachbleiben, alleine durch die Stadt schweifen, finden, ohne zu suchen, und dann sieht man ihn um sieben Uhr morgens übernächtigt, aber seltsam verklärt an der Skalitzer Straße stehen, Stunden nachdem sich die Wege getrennt haben, um einem mit dem Döner in der rechten Hand den Weg zurück zum Schlafplatz zu weisen, weil man sich verlaufen hat. So geschehen am Dienstag, den 23. Februar 1993, in Berlin.«

Die nächste Spex: ab dem 17. Dezember am Kiosk

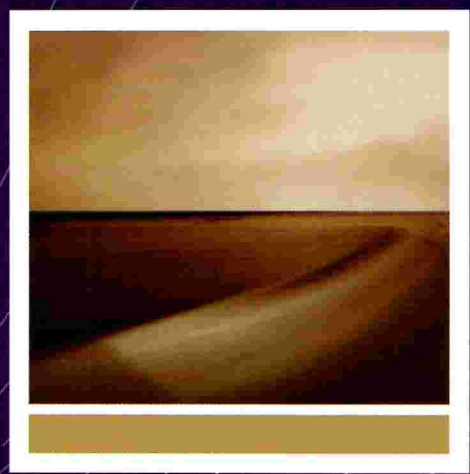
Warp Records

Gonjasufi
The Calyph's Tea Party

Grandiose Remixversion des Klassikers 'A Sufi & A Killer' mit Remixes von Bibio, Mark Pritchard, Broadcast, Oneohtrix Point Never, Bear In Heaven und vielen anderen.

Squarepusher presents
Shobaleader One - d'Demonstrator

Squarepusher präsentiert mit seiner neuen Band Shobaleader One Space-Pop der extraterrestrischen Art! Erste 12" mit Mr Oizo Remix auf Ed Banger.



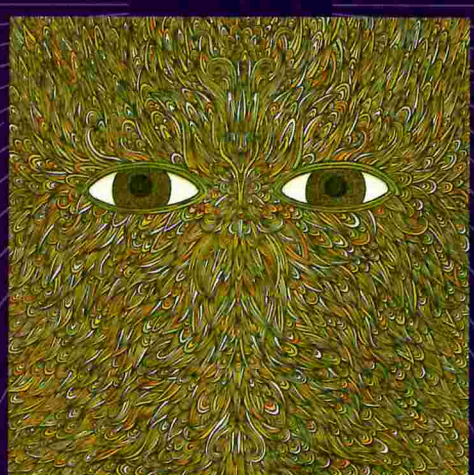
Brian Eno
Small Craft On A Milk Sea

Das neue Album.
Mit Jon Hopkins und Leo Abrahams.
Ltd Edition Boxset / CD / HQ Download.

!!!
Strange Weather, Isn't It?

!!! (Chk Chk Chk) wandern in den Spuren von David Bowie, Iggy Pop & Depeche Mode und liefern mit ihrem Berlin-Album ihre bislang beste und direkteste Produktion ab!

Live:
18.11 München, Muffathalle
19.11 Berlin, Festsaal Kreuzberg
26.11 Köln, Gebäude 9
27.11 Hamburg, Uebel & Gefährlich



Flying Lotus
Pattern+Grid World EP

Nach seinem brillianten 'Cosmogramma' Album legt Flying Lotus mit der neuen 7-Track EP 'Pattern+Grid World' den Fokus wieder zurück auf die Maschinen.

Das Vinyl erscheint mit Extra-Poster von Theo Ellsworth.

The Hundred In The Hands
The Hundred In The Hands

The Hundred In The Hands kristallisieren die Essenz des NYC Dance Underground von Disco bis Post-Punk zum perfekten Popsong.
Mit den Singles 'Dressed In Dresden' und 'Pigeons'.

Live:
17.11 Berlin, Berghain
18.11 Frankfurt, Sinkkasten Arts Club
19.11 Cologne, Papierfabrik
20.11 Hamburg, Mondial Hall

Warp.net **Bleep.com** ROUGH TRADE

REPLAY

October 2 saturday 11a.m. Pier 66 Seattle